SZÍNHÁZ

NEM TÜLEKSZIK

A TEHETSÉG

XXIII. ÉVF. 1990. DECEMBER

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

SZEGET SZEGGEL
Jan Kott: LÁNYSÁGÉRT FEJET, FEJÉRT LÁNYSÁGOT 1
MÉG MINDIG SHAKESPEARE... *(Beszélgetés Lengyel Györggyel)* 9
Zappe László: SOHA, SEHOL *(A pécsi előadásról)* 15

Szántó Judit: SZABADSÁG ÉS VÉGVESZÉLY *(Beszélgetés Marton Lászlóval)* 17
Csáki Judit: „A SZÍNHÁZJEGY ÁRA MÁR VILÁGSZÍNVONALÚ" (Beszélgetés Bálint Andrással) 19
Koltai Tamás: A TEHETSÉG NEM TÜLEKSZIK *(Beszélgetés Törőcsik Mari val és Garas Dezsővel)* 21
Bérczes László: AZ ÖRÖM-SZERZÉS MŰVÉSZETE *(Beszélgetés Vámos Lászlóval)* 23

Sándor L. István: ELENYÉSZŐ SZERELEM *(Két Csongor és Tünde-előadás)* 25
Koltai Tamás: A JELEC-JELENSÉG *(Csehov: Sirály)* 30
Kovács Dezső: LELKI PECA *(Kárpát] Péter: Az út végén a folyó)* 32
Tarján Tamás: A DRÁMA AGYONLÖVI MAGÁT *(Krleža: Terézvári garnizon)* 34
Budai Katalin: KI NYERI A ZENEDOBOZT? *(Caragiale: Farsang)* 36
Szűcs Katalin: EGY „ELŐRELÁTÓ" DRÁMAÍRÓ *(Eörsi István: Sírkő és kakaó)* 37
Bérczes László: PINTERT RENDEZNI *(A Hazatérés Veszprémben)* 39
Szántó Judit: EGYSZER MÁR POLGÁROSODTUNK (Erzsébetváros, Naftalin) 40
Csáki Judit: STILIZÁLT HANCÚR *(Goldoni: A kávéház)* 42

Olivier Ortolani: BESZÉLGETÉS PETER ZADEKKAL 43
NÁDAS-BEMUTATÓ AVIGNONBAN 47

DÁVIDHÁZI PÉTER: ISTEN MÁSODSZÜLÖTTJE *(Széky János könyvkritikája)* 48

Csongor és Tünde a Nemzetiben (25. old.)

A Farsang Veszprémben **(36. old.)**

Zadek-interjú (43. old.)

XXIII. ÉVFOLYAM 12. SZÁM
1990. DECEMBER

Főszerkesztő: Koltai Tamás

A szerkesztőség:
Csáki Judit
Csomor Mártonné (szerkesztőségi titkár)
Korniss Péter (képszerkesztő) Nagy András (tervező szerkesztő) Nánay István (főszerkesztő-helyettes) Sebők Magda (olvasószerkesztő) Szántó Judit

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10. H-1054
Telefon: 131-6308, 111-6650

Kiadja az Arany János Lap- és Könyvkiadó Kft. Budapest V. Szalay utca 10-14. 1055. Telefon: 112-7870. Felelős kiadó: Szabó 8. István. Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és a Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest XIII., Lehel út 10/a 1900, közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Előfizetési díj egy évre 576 Ft, fél évre 288 Ft.
Egy példány ára: 48 Ft. Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.

Gutenberg Kiadó és Nyomda
Szövetkezeti Kft. 1990/512
Felelős vezető: Óvári László elnök

HU ISSN ***0039-8136***

A folyóirat az Osvát-alapítvány és a Fővárosi Tanács szinházi alapjának támogatásával készül

Megjelenik havonta

DRÁMAMELLÉKLET
SIMON TAMÁS: DON JUAN

A címlapot Kemény György tervezte
Törőcsik Mari és Garas Dezső fotóját Korniss Péter készttette

J A N K O T T

LÁNYSÁGÉRT FEJET, FEJÉRT LÁNYSÁGOT

A CSERE STRUKTÚRÁJA A SZEGET SZEGGELBEN

II.

George Whetstone 1578-ban megjelent és sokáig elfeledett *Promos és Cassandra története* (The Historie of Promos and Cassandra) című darabját tartják a *Szeget szeggel* legfőbb drámai forrásának. A két dráma közötti kapcsolatot most nem a filológiai hatások szempontjából szeretném vizsgálni, hanem mint egyazon szerkezeti modell transzformációját. Az ilyen típusú transzformáció feltárása egyúttal irodalmi, s ami ennél fontosabb, színházi értelmezést is feltételez.

„Két komikus beszélyre osztva" - hirdeti *a Promos és Cassandra'* címlapja. A két részre való felosztás igen jelentős a drámai modell szempontjából. *A Szeget szeggel,* amint az már sokszor elhangzott, ugyancsak két részre tagolódik, a felvonások és jelenetek beosztásától függetlenül, illetve annak ellenére. Az első rész tragikusan, a második komikusan végződik. Már kimutatták, hol válik ketté a shakespeare-i dráma: a fordulópont a harmadik felvonás első színének 196. soránál következik be, vagyis amikor a barátnak öltözött herceg Izabella helyettesítését javasolja.

A Promos és Cassandra első része „komikus beszélynek" neveztetik, holott, akárcsak később *a Szeget szeggelben* is, az ellentétek feloldhatatlannak tűnnek, és egyáltalán nem ígérnek happy endet:

„Az első részben bemutatásra kerül egy kéjsóvár bíró tűrhetetlen jogtiprása, egy tiszta hölgy erényes magatartása, egy kegyelt kurtizán fékevesztett bujasága, valamint egy veszedelmes parazita érdemtelen dicsőítése."

A minőségjelzők itt különös jelentőséggel bírnak: a bíró túlkapása „tűrhetetlen", a kicsapongás „fékevesztett", a megbecsülés „érdemtelen". A tisztaság „erényes". Talán túlságosan is „erényes", amint ez majd később kitűnik.

Whetstone darabjában a bíró úgy él vissza az ártatlansággal, mint ahogy a kurtizán a Magas Hivatallal. A Hivatal éppen úgy rontja meg az erényt, ahogy a bűn a Hivatalt. A nemiség éppoly ellentétes a törvénnyel, mint a törvény a nemiséggel. A romlott törvény és a romlott nemiség kölcsönösen rombolja egymást. *A Promos és Cassandra* „argumentumában" már fellelhetjük a *Szeget szeggel* alapvető ellentétpárjait.

A címbeli - s a szövegben is többször visszatérő - ellentétpár az angol "head" (fej) és „maidenhead" (lányság, szüzesség) szavakkal való játékon alapul

A tragédia elemei, a cselekmény egységei, avagy, Lévi-Strauss kifejezésével élve, a „relációk halmazai" mindkét darab első részében azonosak.

1. Az uralkodó (Magyarország királya a *Promos és* Cassandrában, Bécs hercege a *Szeget szeggelben)* külföldre utazik, és az uralkodással egy helyettest bíz meg (Promost, illetve Angelót).
2. A helytartó felújít egy régi törvényt az erkölcstelenség ellen.
3. Egy ifjú szerelmest (Whetstone-nál Andrugiót, Shakespeare-nél Claudiót) fővesztésre ítélnek.
4. A nővér (Whetstone-nál Cassandra, Shakespeare-nél Izabella) kegyelmet kér a helytartótól fivére számára.

1. A helytartó a lány szüzességét köve-teli cserébe bátyja életéért.
2. A fivér kéri nővérét, hogy engedjen az ajánlatnak, és mentse meg a fejét.

Lévi-Straussnak az Oidipusz-mítosz értelmezésére alkalmazott módszere segítségével bemutatható a két dráma szemléletes modellje. A cselekményegységek három függőleges oszlopba rendezhetők a Törvény, a Nemiség és a Családi kapcsolatok címszók alá; az egyes oszlopokban ugyanazok az ellentétpárok ismétlődnek, nevezetesen az elégtelenség és a túlzás, a mértéken aluli, illetve mértéken felüli, az alá-, illetve túlbecsült kategóriái közötti ellentétek. Mindez sémaszerűen a következőképpen ábrázolható:

TÖRVÉNY		NEMISÉG		CSALÁD	
Alábecsülve Elégtelenség	Túlbecsülve Túlzás	Alábecsülve Elégtelenség	Túlbecsülve Túlzás	Alábecsülve Elégtelenség	T
A magyar, illetve a bécsi birodalom az uralkodó távozása előtt	A helyettes	Cassandra-Izabella szüzessége	Házasság előtti nemi élet: Polina és Andrugio, Júlia és Claudio	„Apácarend" (II 2.)	A fivér követeli, hogy húga áldozza fel szüzességét az ő életéért
„A nagy szabadság" (I.2.)	„Népünk félelme" (I. 1.)	„Böjtölö szüzeknek" (II. 2.)	Terhesség: Júlia	Izabella, az apáca	„Vérbűn" (III. 1.)
„Osszon életet s..." (I. 1.)	halált" (I. 1.)	„Rabságra" (I. 2.)	„Minden szabadság, hogyha eltúlozzuk" (1.2.)	„Tenálad is drlágább a szüzipárta" (II. 4.)	„Nem volna-é jóság a bűnbe, mely / Megmentené a bátyád" (II. 4.)
A porkoláb el-cseréli a fejeket: „Ne madárijesztő legyen a törvény" (II. 1.)	Lefejezés mint a házasság által nem szentesített közösülés megtorlása. Andrugio-Claudiót halálra ítélik, „Csupa nyakazás meg akasztás" (II. 1.)	Angelo, „ki szigorú és tiszta életű" (I. 3.)	Tekeriné, bordélyházak és vérbaj Bécs-ben		

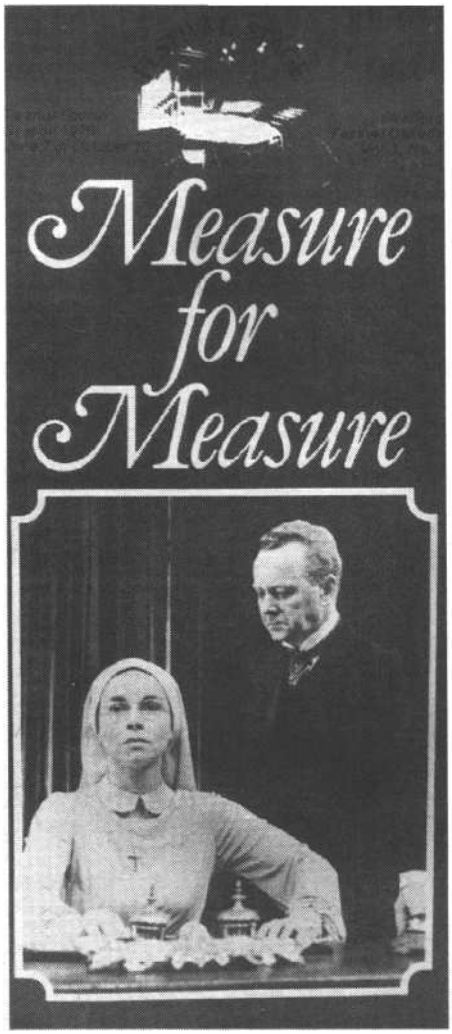
William Hutt (Herceg) és Brian Bedford (Angelo) a Szeget szeggelben

A csömörig hajszolt élvezetek és a kielégülés hiánya, a szertelenség és a hiány szembeállítása már Lucio és Claudio első párbeszédében felbukkan:

LUCIO Nézd csak! Mi juttatott rabságra - he?
CLAUDIO A nagy szabadság, úgy ám, a szabadság.
Amint zabálás hosszú böjtnek atyja:
Minden szabadság, hogyha eltúlozzuk-
Rabságra fordul." (I. 2.)

Lamia, a kurtizán és segítői Whetstone-nál, illetve a kerítők a *Szeget* szeggelben *a* mértéken túli* promiszkuitást képviselik. A szüzesség szexuális böjt; a szexuális absztinencia *mértéken alul* van. De Shakespeare Izabellája nemcsak szűz, mint Cassandra Whetstone-nál, hanem novícia is, aki készen áll a fogadalomtételre. A cölibátus a családi kötelezettségek alábecsülése. A fivér viszont, aki azt kíván-ja, hogy húga szüzességével fizessen az ő fejéért, túlbecsüli a családi kötelességeket. Shakespeare-nél minden szembeállítás rendkívül kiéleződik. A szüzességnek a testvér életéért cserébe való feláldozását a szöveg a vérfertőzéshez hasonlítja, amely Lévi-Strauss szerint a családi kötelék túlértékelésének legfelső foka: ,,Nem vérbűn szinte, hogyha életet nyersz / Húgod gyalázatán?" (III. 1.)

A Szeget szeggel előadása a kanadai Stratfordi Fesztiválon



A Szeget szeggel Júliája nemcsak szerelmeskedik, de gyermeket is vár. („De a sok édes kettes óra titka / Túl nagy betűkkel van páromra írva." I. 2.) Sok részletes tanulmányban foglalkoztak már Claudio és Júlia, valamint Angelo és Marianna házasság előtti kapcsolatának hasonlóságaival és különbségeivel, de a *Szeget szeggel* dramaturgiai felépítésében a szembeállítás világos és egyértelmű: az ifjú szeretőket túl sok testi vágy és túl kevés törvényes kötelék fűzi össze, míg Angelót és Mariannát túl sok törvényes kötelék, testi vágy nélkül.

A Szeget szeggelben négy női szerep van; a párhuzamok és a szembeállítások szándékosnak és lényegesnek tűnnek. A kerítőnőt Mistress Overdone-nak hívják; Izabellát ezzel szemben az első kolostori jelenetben akár Miss Underdone-nek is lehetne nevezni.** Ám ez a „Miss Underdone" kezdettől fogva „maximalista". Novíciaként a fegyelmet kevesli: ,,Rosszul értetted szavam: / Én inkább még nagyobb szigorra vágyom: / A fogadalmas Szűz Szent Klára-rendbe." (I. 4.)

A shakespeare-i megkettőzési technika, amelynek révén - akár a tükörben - a bal jobbnak és a jobb balnak látszik, különösen nagy hangsúlyt kapa *Szeget szeggel*-ben. Az apácának készülő szűz Izabella orcája rózsás, mint Briszéiszé, az Iliász-beli rabnőé, aki minden éjjel megosztja Akhilleusz ágyát. A másállapotban lévő Júlia azonban „sápadt". A szűz apáca és a szerető Shakespeare-nél egyszerre képvisel ellentétet és összetartozást:

IZABELLA Húgom, Júliát?
LUCIO Hát húgod ő?
IZABELLA Az, mert azzá fogadtam,
Ahogy süldőlányok nevet cserélnek,
Gyerekségből, de szív szerint. (I. 4.)

* A játék a „mérték" szóval az eredeti címre *(Measure for Measure)* utal
** Kb. ,,Túlfűtött asszony" és „Alulfűtött kisasszony"

(1975) Martha Henry (Izabella) és Douglas Rain (Angelo) a stratfordi előadáson

Whetstone Cassandrája Shakespeare-nél kétfelé oszlik: az egyik felét Izabella, a másikat az Izabellát helyettesítő Marianna kapja meg. Marianna csak pótlék, ő a rituális áldozati bárány: de Shakespeare ironikus építményében ez a bárány szíves örömest fut a vágóhídra.

III.

Törvényes házasságon kívül elvenni egy lány szüzességét fővesztéssel járó vétek. A „szemet szemért" ősi törvényét állítják vissza a magyar királyságban, illetve Bécsben. A büntetést megváltani csak újabb cserével lehet: a fivér fejéért a nővérnek szüzességét kell odaadnia: fejet lányságért, lányságot fejért.

A helytartó megszegi ígéretét, és mégis követeli a fejet. Csak egy „pótfej" ment-heti meg a fivér életét. A nemiség és a törvény e csererendszerében a „fej" az általános fizetőeszköz. A „fővesztésnek" nagyon is nyilvánvaló szexuális vonatkozásai vannak.

SÁMSON ...veszítsék fejüket a lányok is.
GERGELY Fejüket vagy pártájukat?
SÁMSON Előbb az egyiket, aztán a másikat.
(Romeo és Júlia, I. 1. - Mészöly Dezső fordítása)

A Szeget szeggelben a fejek drámai cseréje nyelvi jelentésátvitellel kapcsolódik össze, a fej (head-maidenhead) különböző jelentéstartalmai szerint. Pompeius azt mondja:
„Úgy érti kegyelmed, hogy a fiatalurakat az egész városban mind kiherélteti?... Ha csak tíz éven keresztül akasztják-nyakazzák (Shakespeare-nél: *»fejezik«)* azokat, akik *úgy* vétkeznek, akkor majd végül új fejek beszerzésével szórakozhatnak." (II. 1.)
És a porkolábbal folytatott beszélgetésben:
PORKOLÁB ... Le tudod-e vágni egy embernek a fejét?
POMPEIUS Le én, ha legényemberről van szó; mert a házasember már az ő feleségének a feje, és asszonynak a fejit én le nem tudnám vágni soha. (IV. 2.)

A boldogtalan szerető fejét mindkét darabban részint egy másik rab fejére, részint pedig szüzességre (maidenhead) cserélik. ,,Nemcsak Claudio számára kell találni egy másik fejet, de Izabella számára is találni kell egy másik szüzességet" -jegyzi meg találóan J. W. Lever az Arden-kiadás előszavában. De Shakespeare kegyetlenebb és cinikusabb Whetstone-nál. Fejet lányságért, lányságot fejért, sőt, ráadásul még egy fejet a fejért és még egy lányságot a lányságért. *A Szeget szeggelben* kapunk egy „pótszüzességet", és nem is egy, hanem két „pótfejet": „A halál nagy maszka-mester" (IV. 2.).
Whetstone-nál egy névtelen, „frissen kivégzett fickó" fejéről van szó. Shakespeare-nél az első „pótfej" még igen szilárdan ül Bernát nyakán, amikor a Herceg nagy derűsen úgy dönt, hogy a túlvilágra küldi a fej gazdáját. Bernát csak azért menekül meg, mert merev részeg; „Még készületlen, nem való halálra. / Ily állapotban áttereszteni / A másvilágra: biztos kárhozat." (IV. .) Az elítéltnek a legjobb egészségi állapotban és képességei tökéletes birtokában kell lennie a kivégzéshez: ez az ősi keresztény hagyomány Shakespeare korától napjainkig fennmaradt. De tüstént előkerül egy újabb fej: Ragozint, a „megrögzött kalózt" épp jókor vitte el a börtönben a ,,hagymáz".
A Szeget szeggelnek van egy harmadik, ,,,topográfiai" struktúrája is, mégpedig a színhelyeké, melyekben ugyancsak fellelhetők a cselekmény és a szókészlet szintjén kimutatott cserestruktúra alapvető szembenállásai. Hat elkülöníthető színhely szerepel a darabban: a Herceg palotája, a bécsi utca, a Szent Klára-kolostor, Péter barát monostora, Marianna körülárkolt háza és a börtön.
A hercegi palotában, ahová a helytartó beköltözött, a törvény nevében fejek hullanak. Bécs utcáin, Tekeriné és a kerítő Pompeius működési területén szintén „fejek" (vö. maidenheads) vesznek. A

A Nemzeti Színház 1973-as előadása

„túlzások" egyaránt megrontják Bécsben a természetet és a nevelést. E képzeletbeli vidéken a palota és az utca a túlzásba vitt törvényesség és túlzásba vitt nemiség alapvető ellentétét képviseli. A monostor és a zárda, Marianna háza és a börtön az egymást követő cserék színhelyei. A klastrom nem nyújt menedéket a testiség elől, és a törvény fölött sem áll. Izabella, a novícia szégyentelen ajánlatot kap, hogy szüzességével váltsa meg fivére életét.

Az apácaélet küszöbén már megismeri az önmegtartóztatástól a kicsapongásig vezető utat, és éjjel-nappal ingázik a palota és a börtön között. A Herceg a monostorban szerzetesnek öltözik, és előkészítve az elítéltet az állítólagos kivégzésre, kegyetlenül szadista tesztet próbál ki rajta; játszik vele, mint macska az egérrel. „Csak a halálra készülj!" (III. 1.) Saját céljai érdekében visszaél a gyónási titokkal; ő az, aki egyszerre talál pótágyastársat, valamint pótszüzességet saját pótléka - a helytartó - számára.

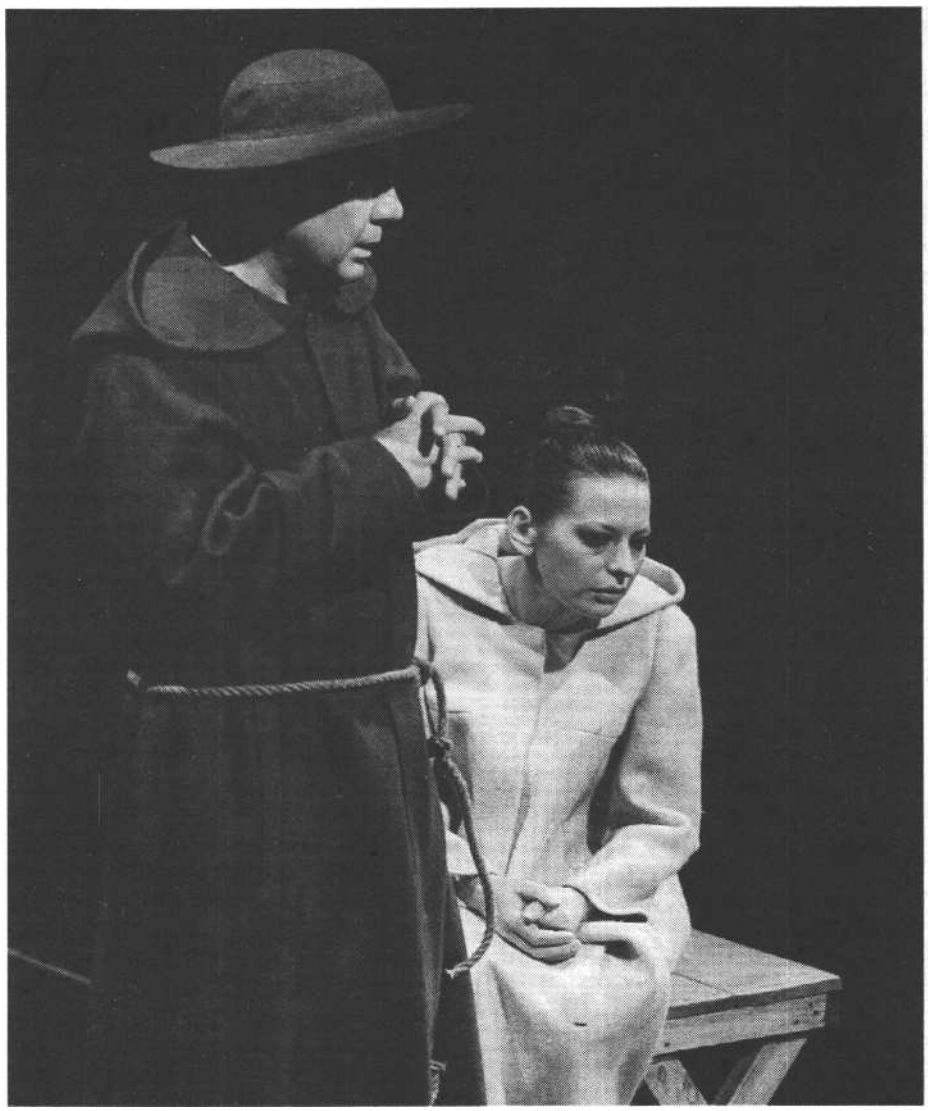
„Amott jön a szivek vigasztalója -
Lázongásomban hányszor elcsitított!"
(IV. 1.)

A „szívek vigasztalója" cseréli majd ki Angelo ágyában Mariannára Izabellát. A Marianna háza előtti kertben szüzességeket, a börtönben igazi fejeket cserélnek.

A Szeget szeggelben még két fontos színhely van, ahol a cselekmény a színpadon kívül történik: Tekeriné háza és Angelo kerti háza. A „ház" szónak a szövegben számos, egymástól eltérő jelentése van - „melegház", „rossz ház", „rossz hírű ház", „hivatásos ház", „pihenőház". A „ház" szó húsz alkalommal bordélyházat jelöl, s talán az sem véletlen, hogy Angelo palotáját kétszer is „kerti ház"-nak nevezik.

Shakespeare könyörtelen látásmódja tévedhetetlen: a börtön mindig és mindenütt olyan útkereszteződés, ahol a romlott hatalmasok találkoznak a romlott nemiséggel. Pompeius itt látja viszont valamennyi régi comboráját: „Olyan ismerős vagyok itt, akár otthon az üzletünkben. Azt hihetné az ember, hogy Tekeriné asszony tulajdon házában van itt a régi kuncsaftjai között." (IV. 3.)

De Pompeiust azért hozták a bordélyból a börtönbe, hogy a hóhér segédje legyen: »Én emberemlékezet óta törvénytelen kerítő voltam, de most megelégszem, ha törvényes pribék (Shakespeare-nél: „hóhér") lehetek.« (IV. 2.)



Kállai Ferenc (Herceg) és Ronyecz Mária (Izabella) a Nemzeti Színház 1973-as előadásában (Iklády László felvételei)

A hóhér és a kerítő mindig szoros kapcsolatban áll az uralkodó rendszerrel; ők ketten a törvény, illetve a nemiség mértéken túli végletességét képviselik. A 17. századi angol nyelvben a „meghal-ni" ige második jelentése a nemi aktusra vonatkozott, vagyis a kerítő és a bakó egyaránt „halni" segítenek. Stanisław Jeržy Lec írja ragyogó aforizmái egyikében: „Az emberek sokféleképpen felosztthatók; s szól a bakó meglepődve: »Én csupán fejre és testre osztom őket.«"[3] A kerítő is elmondhatná magáról ugyanezt.

Egy fej levágásához hóhérra és hóhérsegédre van szükség. A kerítő, a törvényen kívül álló szexuális „segéderő" most hóhérsegéd, tehát a törvény végrehajtója lesz. Megürült tehát a kerítői poszt. De nem sokáig. Ahhoz, hogy Izabella helyett egy másik szűz kerüljön Angelo ágyába, új kerítőre és új kerítőnőre van szükség.

IZABELLA Hogyan, szentatyám? - magyarázd meg!

HERCEG ...Azt a megsértett leányt rávesszük, hogy menjen el a találkozóra... S így a bátyád is megmenekül, a becsületeden sem esik csorba, szegény Ma-rianna is boldogul... A leányt majd én kioktatom és előkészítem Angelo szándékára. (III. 1.)

Ebben a jelenetben a Herceg úgy beszél, mint egy profi kerítő: „A leányt majd én kioktatom és előkészítem", és néhány sorral lejjebb: „Ha... ágyába kér, ígérd neki, hogy meglesz." A darab első kerítője, Pompeius a bakó segédje lesz. A máso-

dik kerítő nem más, minta barátnak öltözött Herceg. De ezt a „csúf cselt" csak Izabella segédletével lehet véghezvinni.

Izabella, a testekkel és lelkekkel kufárkodó, csavaros eszű szofista (akinek a kolostorban juthatott rá ideje, hogy gondosan áttanulmányozza a nemi erkölcsökkel foglalkozó teológiai szakirodalmat) megmentí ugyan a saját lelkét („Inkább adnám át testem, mint a lelkem." II. 4. ▸, de másnak a testét adja át Angelónak. Angelo a testiség „bűnét", amelytől Katolikus Izabella annyira irtózik, hidegen „sweet uncleanliness"-nek („édes tisztátalanság" - II. 4.) nevezi. Tekerinét korábban „vágycsitító asszonyságnak" (Madam Mitigation - I. 2.) is nevezték, és most a „rózsaarcú" (I. 4.) apáca válik az „édes tisztátalanság" ügynökévé.

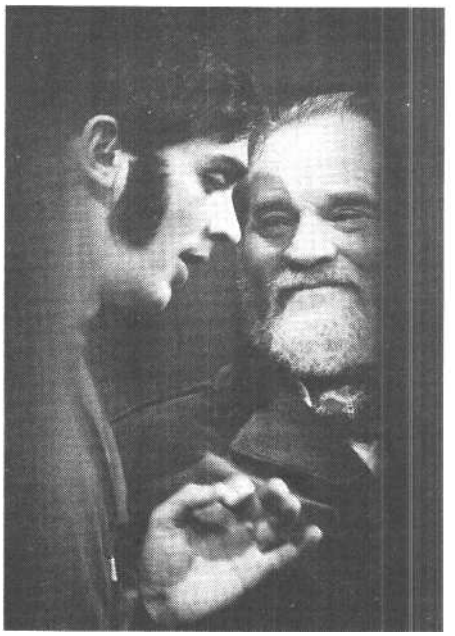
Amikor bátyja kétségbeesve könyörög Izabellának, hogy tisztasága árán mentse meg az életét, Izabella undorral feleli: „Pfuj, Pfuj, eredj! / Nem botlottál: a bűn természeted. / A kegyelem kerítőd volna csak." (III. 1.) És mégis, alighogy felháborodása lecsillapodott, még ugyanebben a jelenetben habozás nélkül beleegyezik, hogy Angelo kerítője legyen, s a szegény Mariannával helyettesítse magát. „Köszönöm a jó tanácsot" - mondja búcsúzóul.

Ekkor lép színre Tuskó, a többi rendőr és Pompeius társaságában. Az egész harmadik felvonás a börtönben játszódik. A cselekmény a Stuart-kori színház gyors ritmusában pereg tovább, és Tuskó első szavai mintegy Izabella szövegére felelnek: „No hát, ha közbe nem lép valaki, ha ezután is így, nyakló nélkül adjátok-veszitek a lányokat-legényeket, minta lábasjószágot, hát a végin több lesz a zabigyerek, minta bolha." (111.2.)

A harmadik felvonással véget ér a *Szeget* szeggel tragikus vonulata, és a cselekmény elindul a „komikus" végkifejlet irányába. A „happy" ending ára a szüzességek cseréje. Az együgyű rendőr a „boldog" vásárt realisztikusan értékeli: ezen a világon „nem lehet segíteni" („no remedy"). A „sötét szegletek" gyóntatóatyának álcázott hercege („Duke of dark corners" - IV. 4.) nem tehet egyebet, mint hogy felkiált: „Szent Isten! Hát ez miféle szerzet?" (111.2.)

IV.

Shakespeare színházában az időmeghatározás gyakorta homályos vagy kétértelmű. Épp ezért mindig különös drámai



***A** kaposvári előadás 1978-ból. Mihályi Győző és Dánffy Sándor (Fábián József felvétele)*

jelentősége van annak, ha a nap vagy az éjszaka pontos óráját is megadja: „Holnap haljon meg." (IV. 2.) A *Szeget szegg*elben a „holnap" szó huszonhatszor fordul elő, és ebből tizennégy alkalommal ez a fenyegető „holnap" Claudio közeli halálára utal. Ezzel a drámai „holnappal" a kivégzés órája állandóan közeledik egészen addig, amíg Angelo végül meg nem parancsolja, hogy pontban hajnali négy-kor hajtassék végre.

Izabellának is „holnap" kell beszélnie Angelóval. És ez a hét ízben elhangzó „holnap" gyorsan zsugorodik azzá a késő éjszakai vagy kora hajnali órává, amikor Mariannának el kell mennie Angelo kerti házába. Ugyanebben a késő éjszakai vagy kora hajnali órában indul meg Júlia szülése: „Hát Júliával mit tegyünk? Vajúdik: /

Már *mindenórás." (II. 2.)*

A shakespeare-i idő e gyors sűrűsödésében az éjszakai és a nappali időpontok mind pontosabb meghatározást kapnak. „Éjfélre jár." (IV. 2.) (Shakespeare-nél „halott éjfél" - dead midnight), amikor is a „halott" szó új értelmet nyer a gyorsan közelgő kivégzés órájától. És néhány sorral később: „Adjon isten jó napot! Mert úgy látom, kel már a nap." És a jelenet végén: „Már szinte megvirradt." (IV. 2.)

Egyazon késő éjszakai vagy kora reggeli órában (még a napot is megadja a szerző: „Most, kedden éjjel..." (V. 1.) Marianna elveszti Izabella helyett a szüzességét, Júlia szülni készül, szerelmese pedig halni. Élet és halál mitikus rendjében a kettő között a fogamzás nemi aktusa a közvetítő. Shakespeare szinkronizmusában a születésnek, a halálnak és a szerelmesek egyesülésének órája egybeesik. Csakhogy a *Szeget* szeggelben csupán Júlia vajúdása igazi. Claudio „igazi" fejét egy, már korábban elhalt fogolyéval pótolják, s Angelóval Izabella helyett Marianna hál. Mindkét cseréten mind a fej, mind pedig a szüzesség hamisítvány. Szerdán, hajnali négy órakor a *Szeget szeggel* tragédiája önmaga ellentétébe csap át.

A tragédia szintjén a nővér feláldozza tisztességét bátyjáért, a helytartó megszegi ígéretét, a fivért kivégzik, a megbecstelenített nővér pedig eldobja életét. „Nincsen semmi mentség? / Olyan van csak, mely egy fejet kiváltva / egy szívet repeszt." (III. 1.) Az igazságos uralkodó ezután halálra ítélné az árulót. Az igazság helyreállna, de az ár legalább három, nyílt színen heverő holttest lenne a tragédia epilógusában.

Ebben a meg nem valósult, de a darab első részében potenciálisan benne gyökerező tragédiában a nemiséget és a halált összekapcsolja a „halni" ige állandóan feltoluló, már-már rögeszmés ismétlődése, egyszerre utalva a nemi aktusra és a kivégzés aktusára. „S úgy várnám a halált, mint... / a pelyhes ágyat" („And strip myself to death, as to a bed" - II. 4.1. A hóhér angol neve, az „Abhorson", az „abhor" (irtózik) és a „whore-son" (kurafi) szavakból tevődik össze.° Izabella számára a nemiség „förtelem", s a deflorálás „borzalmát" a kivégzéskor szétfröccsenő vérhez hasonlítja. Szó mi szó, a rózsás arcú szűznek szado-mazochisztikus fantáziája van; mint a mai ifjú hölgyek számára készült katekizmusban, a nemiség az ő képzeletében is a pokol minden kínjával párosul. Ha a bátyjának húsz feje volna is, mondja, veszítse el inkább mind a húszat a vérpadon, mintsem húgának testét kiszolgáltassa a „förtelemnek" (II. 4.). „Hogyha halni kell, / - mondja Claudio -, Úgy várom a sötétet, mint menyasszonyt, / S karomba zár'om." (III. 1.) A boldogtalan Júlia számára a „kegyetlen kegyelem" (az eredetiben „injurious law", azaz „kegyetlen törvény") nem jobb a „szörnyeteg halál"-nál. (II. 3.)

A nemiség é$ a törvény azonos az erőszakkal és a megbecstelenítéssel. Az érosz és a halál kapcsolatát drámai és nyelvi összefonódásban fejezi ki a két mértékrendszer visszatérő felcserélése:

Sándor Erzsi (Izabella) és Blaskó Péter (Angelo) az 1982-es miskolci előadásban (Jármay György felvétele)

„Mint patkány a mérget, I úgy habzsolná természetünk a bűnt, / s ha jót húzunk belőle: - itt a vég." (I. 2.)

V.

A Szeget szeggel kifejlete a cserék és helyettesítések sorozatán keresztül válik tragikusból komikussá; s ezeket a barátnak öltözött herceg idézi elő, úgy manipulálva az eseményeket, mint a zsinórokat rángató bábjátékos. *A Promos és Cassandrában* a tragikusból a komikusba való átmenetet a király visszatérése idézi elő, aki mint az Úr felkentje, megbünteti a bűnösöket és megjutalmazza az erényeseket. Shakespeare-nél a „boldog" vég *tranzakciók* rendszeréből, Whetstone-nál viszont beavatkozásból ered.

Mindkét darab egy „tragikus" és egy „komikus" részre oszlik, de a fordulat a cselekmény más-más pontján következik be. Shakespeare-nél akkor, amikor Izabellának helyettest találnak. Whetstone-nál akkor, amikor a király kegyelmet oszt. „A második rész a nemes király csodás nagylelkűségét példázza, aki megfékezi a bűnt és pártfogásába veszi az erényt, amiből kitetszik, hogy a becstelen praktikákra bukás és kárhozat vár, és érvényre jut a tisztesség."

A túlzásba vitt nemiség és a törvény hiánya között a házasság szerez békét. A bűnöst halálra szánó kegyetlen törvény és az igazságosság hiánya között az Ur felkentjének kegyelme játssza a közvetítő szerepét. Angelót arra ítélik, hogy vegye nőül Mariannát, mint ahogy Promosnak is nagy sietve el kell vennie Cassandrát. Ezután Angelóra is, akárcsak Promosra, fejvesztés várna, ha *in extremis* elvett asszonyuk nem járna közben az érdekükben. A helytartó mindkét darabban sértetlen marad. Ám házasság és kegyelem a két darabban nem ugyanazt jelenti.

Cassandra becsülete feláldozásával menti meg bátyja életét. A rómaiaknál ugyanis a *virtus* nem a szüzesség virtusát, hanem a hősi önfeláldozást jelentette. Cassandra áldozata hősies választás. „A király, megismervén Cassandra erényét, mind Andrugiónak, mind pedig Promosnak megkegyelmezett." Marianna házasságával és az Angelónak juttatott kegyelemmel nem az elveszett tisztesség állítódik helyre, és nem az erény részesül jutalomban, hanem a zsarolás és a cselvetés nyer szentesítést:

Gazság ellen ésszel élj:
Angelo, ha jő az éj,
Háljon régi jegyesével!
Csalót fogunk cselvetéssel,
Ravaszt győzünk ravaszul,
S régi kötés megujul. (III. 2.)

Angelo és Marianna házasság előtti szerződésének mindkét fél rosszhiszeműen tesz eleget. A zsarolót visszazsarolják („Ravaszt győzünk ravaszul"), akár a régi bohózatokban, ahol a csalót becsapják. Egyik fél sem jobb a másiknál, s a hercegnek efelől szemmel láthatóan nincs is kétsége: „Nos, Angelo, te rosszért jót aratsz / Szeresd ez asszonyt: érdemeld ki eztán." (Angolul a befejező sor így hangzik: „her worth, worth yours", vagyis ,,érdeme tiédre érdemes".) Angelo felmentése nem a keresztényi irgalom aktusa, hanem a „szeget szeggel" (mértéket mértékkel) elv érvényesítése.[5] Különben e „tévedések vígjátéka" címének nem lenne semmi értelme.

A Madách Kamaraszínház 1985-ös előadása. Székhelyi József (Angelo) és Ráckevei Anna (Izabella) (Iklády László felvétele)

A *Szeget szeggel* epilógusában azonban egy további kényszerházasság is megköttetik. Lucio, a „nagyszájú léhűtő" a shakespeare-i bolondokéhoz hasonló funkciót tölt be. A „jó társasághoz" tartozik, bár egyszersmind mégis kívül áll azon. De a „rossz társaságnak" is tagja, bár azon is kívül marad. Ő az egyetlen szereplője a darabnak, aki állandó ingajáratot teljesít a hercegi palota, a börtön és a bordélyok között. Emellett ő az egyetlen érdektől mentes szereplő, híján minden illúziónak és előítéletnek. Tisztán látja, mi zajlik körülötte. Még az uralkodót is nevetségessé teszi. De eltérően Shakespeare többi bolondjától, Lucio önjelölt mulatta-tó. Játssza a bolondot, de nem visel csörgősipkát. „Bánatos bolondozásában" az uralkodókat is bírálni meri. S ezt nem úszhatja meg ép bőrrel.

Valamennyi szereplő közül egyedül Lucio bűnhődik a darab végén.[6] Még Bernátot, a „korhely rabot" is kieresztik a börtönből. A „happy" end során a Herceg kegyesen megengedi Luciónak, hogy válasszon a megkorbácsoltatás és az akasztás, illetve egy ringyóval kötendő házasság között. Lucio szerint a két lehetőség nem sokban különbözik egymástól:

LUCIO Ringyót venni feleségül: olyan, uram, mint kerékbetörés, megkorbácsolás, akasztás együttvéve!
HERCEG A felségsértő megérdemli mindezt. (V. 1.)

Luciónak a darab vége felé elmondott utolsó szavai, mint Shakespeare-nél oly gyakran, összefoglalják a dráma témáit avagy antimorálját. *A Promos és Cassa*ndrában a kerítőket és a kurvákat kiűzik a magyar királyságból, ahová az uralkodóval együtt visszatér az Erény és az Igazság. *A Szeget szeggel* fenti utolsó csereaktusában egy ringyóval kötött házasság helyettesíti a hóhér kötelét. Ringyó vagy kötél, kötél vagy ringyó - ez marad meg a shakespeare-i Bécs egyedüli alternatívájaként. A megrontott törvény vagy a megrontott nemiség.

A Szeget szeggel jelen színházi értelmezése szempontjából az epilógus megrendezésének igen nagy a jelentősége. A hagyományos előadásokban a darab a három pár esküvői díszmenetével fejeződik be. A BBC 1955-ös produkciójában a *Szeget szeggelt az* elterjedt keresztényi értelmezésnek megfelelően a Kegyelem és az Isteni Engesztelés parabolájaként interpretálták, és az esküvői menetet mintegy a Feltámadásra és a Magnificatra szólító harangzúgás kísérte.

A menet élén a Herceg és Izabella halad. Ám a Herceg úgy veszi nőül Izabellát, hogy beleegyezését sem kérte. Izabella az egyetlen ifjú hajadon, aki a darab végéig megőrzi szüzességét. Ez a leányság az utolsó ár, amit a „boldog" végért meg kell fizetni, s egyúttal a Legfőbb Bírónak juttatott nászajándék is. A második pár a Herceg által házasságba kényszerített Marianna és Angelo. Harmadiknak vonul a víg menetben Ez imént kegyelemben részesített Claudio és Júlia, akit már előző éjjel kiengedtek a börtönből, hogy nyugodt körülmények között szülhessen. Ha a szöveg rejtett értelmét pontosan akarjuk megjeleníteni, Júliának csecsemővel a karjában kellene vonulnia az esküvői menetben, vagy legalább „mindenóráshoz" illően igen lassan kellene vonszolnia magát.

Azután itt van még Lucio. A menetben az utolsó „jegyespár" Lucio és a Porkoláb. A darab különböző kiadásai előszeretettel küldik ki („exit") Luciót a Herceg záró szavai előtt, hogy bilincsbe verten ne zavarhassa meg az ünnepi hangulatot. Az utolsó szín azonban közterületen, „a városkapunál" játszódik, megismételve az első felvonulás második jelenetének szín-helyét, a bécsi utcát, csakhogy a Porkoláb most a megbilincselt Claudio helyett Luciót vezeti rabláncon.

A Szeget szeggel legutóbbi előadásain - a kanadai Stratfordban, illetve Birminghamben és Giessenben - különös jelentőségre tett szert a hallgatás, amellyel Izabella a Herceg házassági ajánlatát fogad-ja. A kanadai produkció[8] végén Izabella egyedül maradt a színpadon, s riadt döbbenettel letépte fejéről az apácafőkötőt. Giessenben szintén egyedül maradt a színpadon, s fehér ruhájában, lefátyolozva, úgy hatott, mintha nem esküvőre, hanem a ravatalra öltöztették volna fel. De a „happy ending" legkövetkezetesebb megoldása az lenne, ha Izabella a megbilincselt Lucióval maradna egyedül a szín-padon.

A Szeget szeggelben a Herceg és a helytartó „együtt" veszi feleségül Whetstone Cassandráját, hiszen Cassandra szerepe Shakespeare-nél két szereplő: Izabella és a ,,helyettese" között oszlik meg. A színházi hagyomány általában ugyanolyan élesen állítja szembe Izabellát Mariannával, mint a Herceget a hely-tartóval. De a *Szeget szeggelben* érvénye-sülő megkettőződési, helyettesítési és cserestruktúra egyszersmind színházi partitúrát is képez. Nemcsak Cassandra válik szét Izabellára és Mariannára, ha-nem az uralkodó is két személyben jelenik meg: egyrészt helyettese, Angelo, a hely-tartó alakjában másrészt saját, szerzetes-nek álcázott személyében, vagyis kettéválik benne a nyilvánvaló és a rejtett hatalom, a világi és az egyházi elem.

Lukács József, Csák Zsuzsa és Almási Albert az 1985-ös veszprémi előadáson (MTI-fotó)

HERCEG Ezért ruháztam Angelóra tisztem:
Nevem sulyával ő sujtson keményen;
Igy én magam nem állok a porondra
S nem érhet gáncs. De uralmát kikémlem:
Meglátogatom, mint ilyen barát, A
népet és urát. (I. 3.)

Az Uralkodó személye kettéválik a Legfőbb Bírára és a Manipulátorra, az Apparátusra és a Nagy Fülre, amely nemcsak alattvalóit hallgatja ki, hanem magát a póturalkodót is. „Én gyóntatója vagyok Angelónak, s tudom, hogy így igaz." (III. 1.)

Angelót a darabban pénzérméhez hasonlítják - egyik oldalán fej, a másikon írás. De a két oldal, a „kegyelem" és a „halál" valójában magát az Uralkodót fejezi ki. Az Uralkodó Bíró és Gyóntató, aki halálba küld rabokat, és az utolsó órán csalárdul feloldozza őket bűneik alól. Az Uralkodó a megbecstelenítést üldöző tör-vény és a törvény megbecstelenítése, valamint a törvény, amely maga is meg-becstelenít: „Megrontott leány! / S a legelső ember rontotta meg: / A törvény őre!" (IV. 4.)

Machiavelli ezen új Fejedelmének hercege kettős álruhájában egyszerre képviseli a puritánok irgalmatlanul bosszúálló és a katolikusok szeszélyes irgalmú istenét. De azt, aki az uralkodót bírálni meri, mindkét isten bünteti.

Ha egy előadás valóban megkísérelné a darab e „partitúráját" tolmácsolni ismétlődéseivel és átalakulásaival egyetem-ben, akkor Izabella és Marianna, a Herceg és a helytartó éppúgy megfelelnének egymásnak, mint tárgy és tükörképe. *A Szeget szeggel* cserestruktúrája, melyben a jobb lesz a bal és a bal a jobb, egyszersmind a dráma esztétikája és ideológiája is.

Whetstone *Promos és Cassandrája a* reneszánsz novella és egy elkésett középkori moralitás bizarr keveréke. Amikor az Ur Fölkentje távozik, a Gonosz legyőzi a Jót; amikor az Ur Fölkentje visszatér, az Erény győzedelmeskedik a Bűn fölött, a Gonosz pedig megbűnhődik és száműzetik. Ugyanennek a modellnek a variációjában a moralitás antimoralitásba fordul, amelyben az angyalok dőlnek a nevetéstől, midőn a mennybolt magasából figyelik az emberek majomszerű ugrándozását:

... De a dölyfös ember
Parányi kis hatalmával feszítve

... Mint veszett majom,
Tombolva ágál a nagy Ég előtt,
Hogy sírnak fönn az angyalok... de ők is,
Tudom, ha a mi vérünk folyna bennük,
Holtra kacagnák magukat! (II. 2.)

JEGYZETEK

[1] A Whetstone *Promos és* Cassandrából vett idézetek a mű 1578-as kiadásából valók

[2] A *Szeget szeggel* magyar nyelvű idézeteit Mészöly Dezső fordításában közöljük: William Shakespeare összes drámái, Magyar Helikon. 1972. IV. kötet. -A ford.

Stanisław Jerży Lec: ***Unkempt Thoughts*** (New York, 1962)

[4] J. W. Lever előszava a *Szeget szeggel* Arden-féle kiadásához (New York, 1965)

[5] Érdemes felfigyelni Johnson kommentárjára: „Angelo bűnei kielégítően rászolgálnak a büntetésre, függetlenül attól, hogy ez a büntetés az ártatlanokat kívánja-e megvédeni a sérelemtől, avagy a bűntől akar-e a példa statuálásával visszarettenteni, és úgy hiszem, minden olvasót bizonyos mértékig felháborít, hogy Angelo megmenekül. Vajon miféle enyhítő körülmény készteti az ekkor bátyját még halottnak hívő Izabellát arra, hogy Angelo védelmére keljen? »Jó úton járt ő egészen addig, / Míg nem vetett reám szemet.« Nem kétlem, hogy csavaros eszű poétánk azt kívánta itt beszámítani, miszerint a nők semmit sem vesznek rossz néven, ami szépségük hitelét emeli, és legyenek bár mégoly erényesek, hajlandók megbocsátani minden vétket, amelyet - hitük szerint - bájaik hatására követtek el." *Samuel Johnson on Shakespeare.* (New York, 1960)

[6] Johnson értelmezése, mint mindig, most is igen tartalmas: „Miután két gyilkosnak megkegyelmezett, a herceg bánhatna kevésbé szigorúan is Lucióval; de talán a költő azt a túlságosan is gyakran tapasztalható jelenséget szándékozott bemutatni, miszerint *az emberek igen könnyen megbocsátják a sérelmeket, ha azokat nem ellenük követték el"*

[7] Az előadást Nevill Coghill és Raymond Raikes rendezte

[6] Az előadást Robin Philips rendezte

Fordította: Feldmár Terézia

A tanulmány egy korábbi változatát Jan Kott a Giesseni Egyetemen, a Nyugatnémet Shakespeare Társaság ülésén olvasta fel, 1977 áprilisában; a jelen változatot a Theatre Quarterly című folyóirat 1978. évi, őszi száma közölte

Ariane Mnouchkine Napszínháza ebben az évadban ősbemutatóként viszi színre Hélène Cixous *Fekete vitorlák, fehér vitorlák* című, Anna Ahmatováról szóló drámáját.

MÉG MINDIG SHAKESPEARE...

BESZÉLGETÉSEK A SZEGET SZEGGEL PRÓBÁIN

A pécsi *Szeget* szeggel-előadás előkészületei során felmerült fordítási kérdések, illetve a fordító és a rendező közötti véleménykülönbözés adta apropóját Mészöly Dezső cikkének, amely a SZÍNHÁZ júliusi számában jelent meg. Az alábbi sorok részben reflektálnak a költő gondolataira, főként pedig ízelítőt kívánnak adni a színház próbafolyamatát kísérő műhelybeszélgetésekből, valamint a rendező, Lengyel György elképzeléseiből, amelyeket itt Fekete Valéria dramaturggal foglal össze.

FEKETE VALÉRIA: A Shakespeare-fordítások jelentős része már klasszikusnak számít. Természetesen merül fel újra és újra a kérdés a színházi emberekben, hogy vajon egy-egy korábbi korszak kiváló fordításai képesek-e évtizedek múltán is visszaadni a ma nézője számára az eredeti alkotás gondolatait, s nem kötődnek-e túlságosan megszületésük korához. S akkor még nem is szóltunk arról, hogy mennyire meghatározza egy-egy mű tolmácsolásának hangvételét az adott költő-fordító stílusa. Az eredeti szöveg nyelvi gazdagsága természetesen mindenkor számtalan értelmezési lehetőségre ad alkalmat. Erre ismét rá kellett döbbeni, amikor a *Szeget szeggel* próbakezdése előtt a darab eredeti szövegével, illetve kritikai kiadásainak szövegmagyarázatával foglalkoztunk. Kutatásaink során újabb és újabb értelmezési rétegeket fedeztünk fel, amelyek eltérnek Mészöly Dezső fordításától. Itt kell megjegyezni, hogy bár a költő is folyamatosan, szinte kiadásról kiadásra tovább csiszolta 1947-ben szüle-tett fordítását, lényegében így is hű maradt eredeti felfogásához és stílusához. (Lásd fent említett cikkét.)

LENGYEL GYÖRGY: A magyar irodalom büszke Shakespeare-fordításaira. Méltán, hiszen többek között a XIX. és XX. század nagy magyar költői és jeles írói igen sok Shakespeare-művet ültettek át magyarra. Petőfi, Arany, Vörösmarty csakúgy, mint később Babits, Kosztolányi, Füst Milán és mások fordításai kiemelkedő értékei a magyar irodalomnak.

Lengyel György, a Szeget szeggel** pécsi elő**adásának rendező/e

Azonban már az 1920-as évektől kezdődően igen sok vita és kétség merült fel egy-egy korábbi fordítás, így például Arany László, Endrei Zalán, Greguss Ágost, Szász Károly, Szigligeti Ede, Zigány Árpád és mások tolmácsolásának színpadi megszólaltatásakor. Hevesi Sándor már a húszas években megérezte a rendelkezésére álló fordítások és a saját rendezői szándékai között feszülő stíluselltentétet. Hevesi Shakespeare-tanulmányai, függetlenül attól, hogy napjainkban egyetértünk-e elemzéseivel vagy sem, a maga korában rendkívül modernek voltak. Rendezői szándékai is a kor megújító stíluskísérleteit követték, Granville-Barker, Gordon Craig eszméi hatottak rá. Hevesi újító, nagy hatású rendezései azonban olyan Shakespeare-ciklusokon belül kerültek műsorra, amelyekben még repertoáron szerepeltek régi, hagyományos, elavult produkciók is. *Így a* néző egymás mellett láthatta a kor legmodernebb színházi törekvéseit, a Shakespeare-művek újraértelmezését, a Shakespeare-színpad rekonstruálására irányuló kísérleteket elavult, régi előadásokkal (például Bakó László rendezéseivel). Az egykori kritikák tanúsága szerint Hevesi játékstílus tekintetében azokkal a színészekkel ért el igazi eredményt, akik fogékonyak voltak az általa követelt költői realista hangvételre; így születtek meg Pethes Imre és ódry Árpád halhatatlan alakításai.

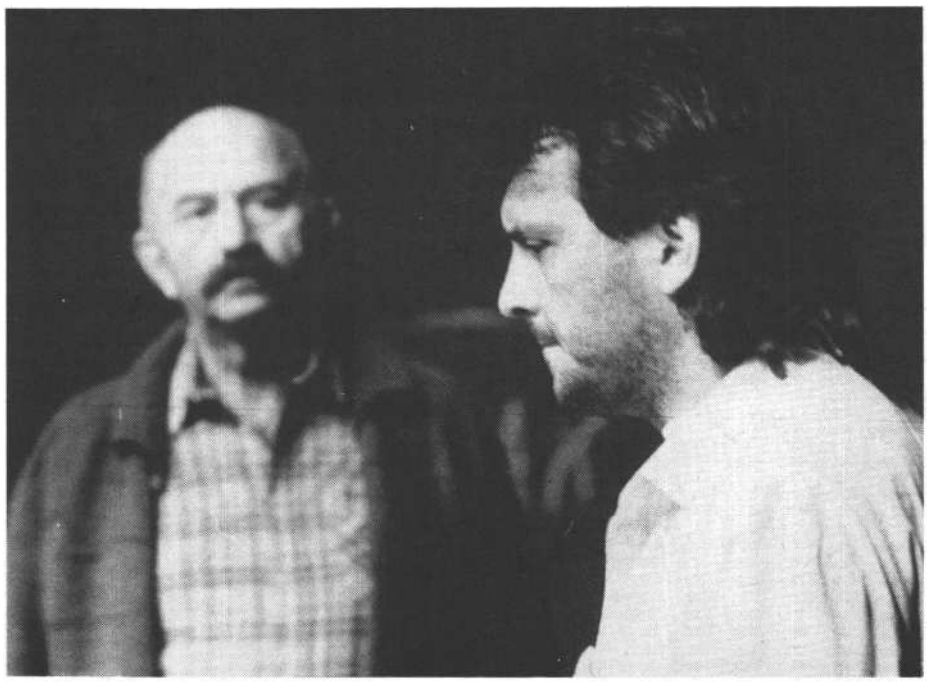
Hevesi a rendelkezésére álló évek alatt nem változtathatta meg a magyar tradíciókat, részben az egyes fordítások régies, romantikus nyelvezete, részben a társulat több művészériek ellenállása miatt. Szándékait jelzi, hogy ő maga is fordított Shakespeare-műveket, illetve magyar színpadra alkalmazta például *az Antonius és Kleopátrát, A* vihart, *a Szeget szeggelt, a II. Richárdot* és a *III. Richárdot,* valamint *A makrancos hölgyet.* Fordításai érthetőbbek és jobban mondhatók a kortársi átültetések többségénél, de irodalmi értékük vitatható. Shakespeare-ciklusait vegyesen fogadta a korabeli kritika; a Nyugat első nemzedékének kiemelkedő alakjai közül többen, például Babits, Kosztolányi, Móricz, valamint Füst Milán, a kritikusok közül Kárpáti Aurél nem mindig lelkesedtek a nemes szándékokat egyenetlen színvonalon megvalósító előadásfüzérekért. Füst Milán szavaival élve, inkább vágytak „lelkük színpadán" látni Shakespeare műveit. Többnyire a költői művek leszűkített, patetikus vagy naturalisztikus megszólaltatását, valamint a fordítások némelyikét érte bírálat. Babits is utal erre *A színpad válsága* című, 1928-as tanulmányában, és Móricz Zsigmond is erről ad számot Shakespeare-kritikáiban.

F. V.: A harmincas évek második felében azonban újjáéledt a magyar Shakespeare-színjátszás.

L. Gy.: Ez elSősorban Németh Antalnak köszönhető. Ő megnyerte a kor jelentős költőit a klasszikus remekművek fordítására; ekkor fordította le Szabó Lőrinc is a *Macbethet,* majd a *Vízkeresztet* (ez utóbbit csak jó tíz év múlva mutatták be Apáthi Imre rendezésében a Jókai Színházban) s Áprily Lajos *a Julius Caesart.* Németh provokálóan modern előadásokat rendezett, amelyek az expresszionizmushoz közelítettek, és ugyancsak követték Craig

törekvéseit. Á korabeli kritika legtöbb esetben ellenszenvvel fogadta kísérleteit. Németh rendezéseiben a rendelkezésre álló dokumentumok szerint az elemző munka és a színpadi látványvilág megújítása volt a legsikeresebb, a színészek játékstílusán nem tudott mindig változtatni. Németh törekvéseit egy ízben láthattam megvalósulni, az 1957-es kecskeméti Othello-rendezésben, amely rendkívüli hatást tett rám. Az akkoriban még kanonizált, naturalisztikus, önmagában igényes, de régies felfogású és játékstílusú, négyöt órás Shakespeare-előadásokhoz képest Németh „inszcenálása" (igen kedvelte ezt a kifejezést) átütő erejű, tömör és hatásos volt. Modern. Németh Antal mellett, a II. világháború előtt, nagy értéket jelentett Bárdos Arthur sok tekintetben Reinhardt törekvéseit folytató *Velencei* kalmár-rendezése, valamint Somlay Arthúr (Hegedűs Tiborral közösen létrehozott) Hamlet-rendezése, illetve - alakítása. Ez utóbbi egyébként a maga idejében Európa-szerte feltűnést keltett. Mindmáig őrzi a kortársak emlékezete és a kritika az akkori Madách Színház Hamlet-előadását is, amelyet Pünkösti Andor rendezett, Várkonyi Zoltánnal a címszerepben. A Madách-könyvtárban jelent meg Pünkösti különlegesen értékes szövegelemzése, amelyből kitűnik, hogy Arany csodálatos fordítása nem lehetett teljes összhangban Pünkösti és Várkonyi nagyon is XX. századi, kortársi reagálásokat ébresztő, pszichoanalítikus felfogásával. (gy jutunk el ismét a fordítások kérdéséhez.

A II. világháború után nagy ajándékot

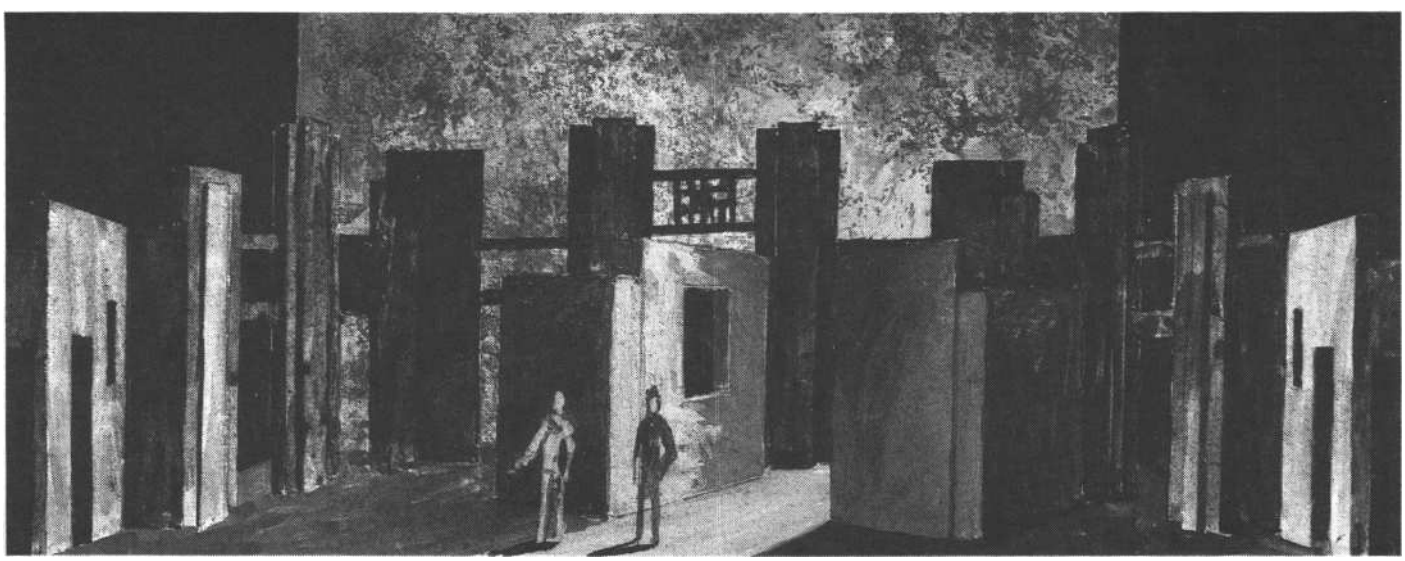


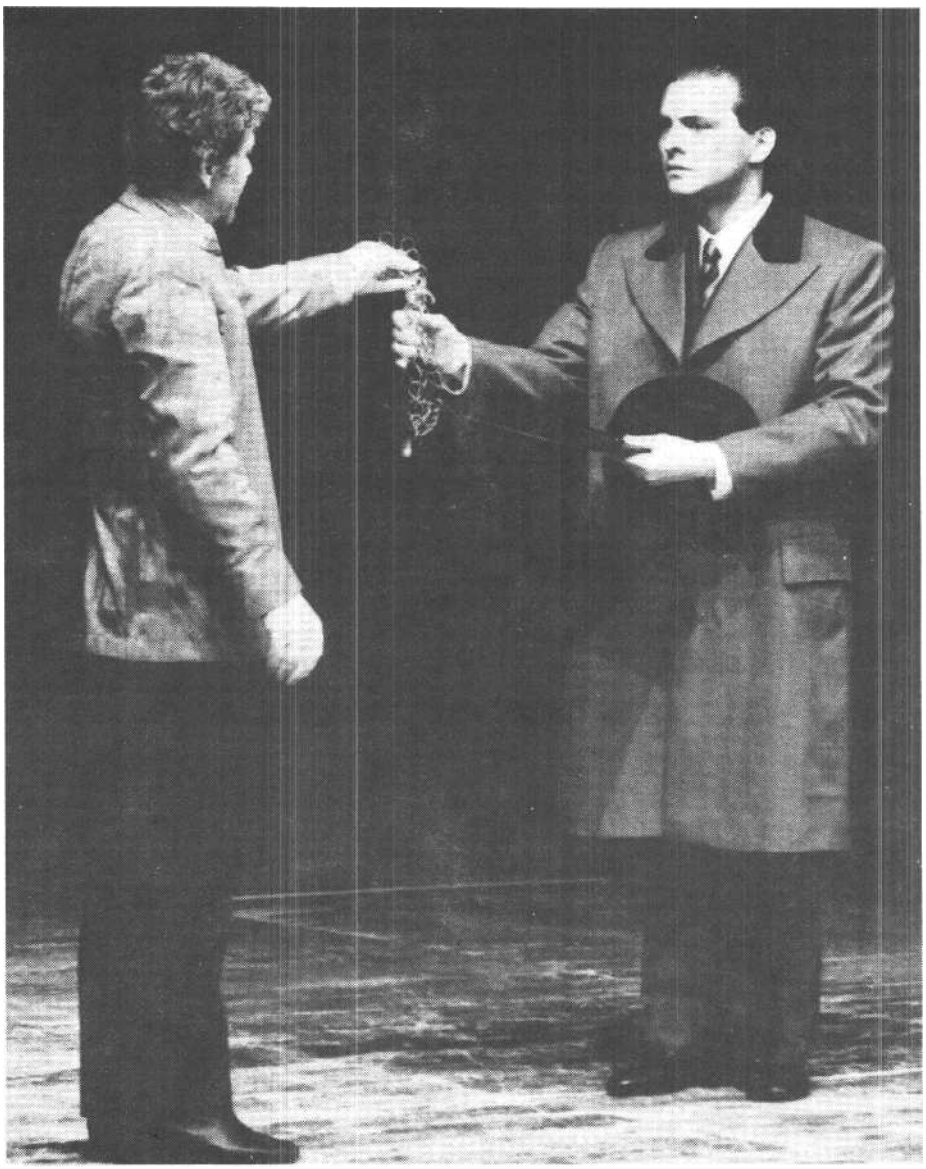
Barkó György (Escalus) és Kőszegi Ákos (Angelo) a pécsi Szeget szeggel próbáján

jelentett az újjáéledő magyar színházkultúra számára Shakespeare összes műveinek 1948-as és 1955-ös kiadása, amelyben több új fordítás először jelent meg. Ezek közül nagyon közel áll hozzám, többek között, Radnóti Miklós és Rónay György *Vízkereszt-,* Vas István *Antonius és Kleopátra-* és *III. Richárd-,* valamint Somlyó György *II.* Richárd-tolmácsolása.

Természetesnek kell azonban tekintenünk azt is, hogy többen, akik az elmúlt évtizedekben Shakespeare-t rendeztek - mint például Major Tamás, Vámos László, Székely Gábor, Zsámbéki Gábor, Szegvári Menyhért, Babarczy László, Ács János, Szirtes Tamás - nem elégedtek meg sem a XIX., sem a XX. század magas színvonalú, de rendezői koncepciójukhoz képest nagyon is korhoz kötött fordításaival, és sok esetben új fordításokhoz vagy a régebbi fordítások adaptációihoz folyamodtak. Különösen figyelemre méltó Eörsi István több fordítása és adaptációja vagy *a Coriolanus* Katona József színházi szövegváltozata. S itt kell megemlítenem Mészöly Dezső nevét is, aki az elmúlt évtizedekben igen sok Shakespeare-drámát fordított le, s e fordítások színházainkban nagy sikerrel szólaltak meg.

Fehér Miklós díszletterve a pécsi előadáshoz





Héjja Sándor (Herceg) és Kőszegi Ákos (Angelo) a pécsi előadásban

Mielőtt a *Szeget szeggel* fordítói és előadási problémáira térnénk, meg kell említenünk azt a színházi forradalmat, amely az 1960-as évek óta elsősorban az angol Shakespeare-játszás akkori stílustörekvései nyomán bontakozott ki világszerte, s amelyre, mint közismert, előbb Brecht írói és stílustörekvései, majd Artaud elmélete, később Beckett szemléletmódja, mindenekelőtt pedig Jan Kott tanulmányai voltak igen nagy hatással. A magyar színházkultúra ennek az irányzatnak egyik legértékesebb produkciójával 1964-ben ismerkedhetett meg Peter Brook *Lear* király-rendezésének budapesti vendégjátéka alkalmával. Ez az előadás robbanásszerűen hatott a magyar színházi életre, ugyanúgy, ahogy 1973-ban *a Szentiványéji álom.* (Emlékezzünk a Koltai Tamás indította sajtóproblémáira: Hogyan játsszunk Shakespeare-t az RSC budapesti vendégjátéka után?) Peter Brookra egyébként egész pályafutása során jellemző volt és maradt, hogy szivacsként szívja magába a legkülönfélébb hatásokat, azokat mindenkor felhasználva törekvéseinek kifejezésére. Így a korai craigi befolyás után Lear-rendezésében egy-szerre volt jelen Kott elmélete, Beckett *Végjáték* című művének gondolatisága, valamint Artaud és Brecht hatása.

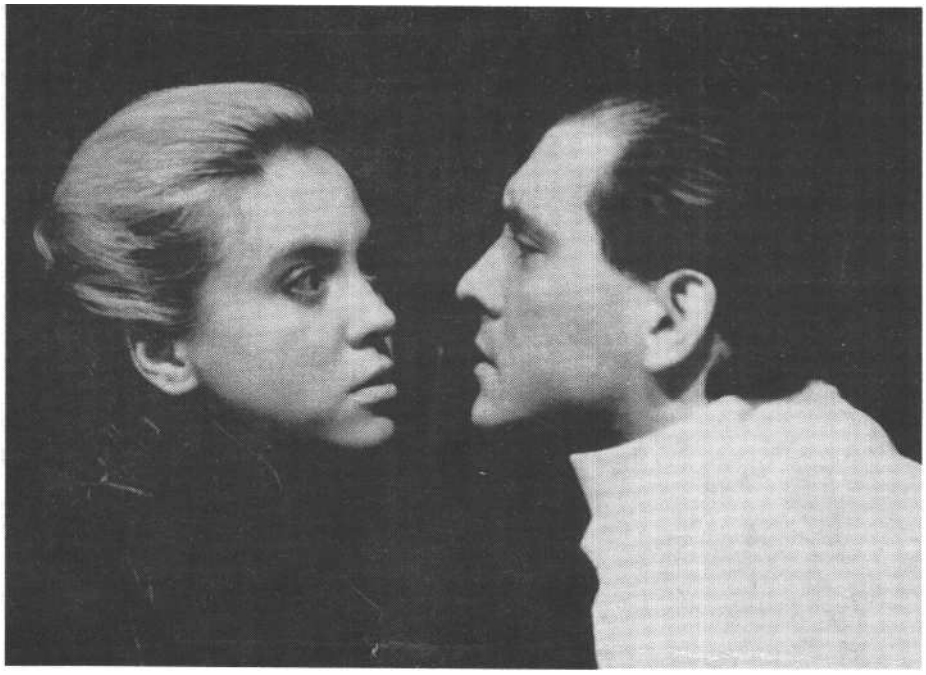
Az elmúlt három évtized számtalan rendezői és színészi kísérlettel és remekléssel gazdagította a Shakespeare-játszást. Korunk színházművészete és színészete éppen Shakespeare műveinek újjáteremtésében hozta létre a legtöbb nagy értékét. (A Royal Shakespeare Company és az Angol Nemzeti Színház rendezői mellett elsősorban Strehler, Bergman, Zadek, Vitez, Mnouchkine, Chéreau, Ciulei híres munkáit említeném.)

Mészöly Dezső *Szeget* szeggel-fordítását a pécsi Nemzeti Színház mutatta be 1947-ben, s 1966-ban ismét előadta. Most azonban, negyvenhárom év múltán, úgy érzem, a fordít :s, minden költői értékének elismerése mellett, több helyütt egy korábbi korszak irodalmi gondolkodásmód-ját tükrözi. Ezé t megkértem a költőt, hogy legyen segítségünkre a szöveg némi átalakításában. Mivel nem tudtam meggyőzni elképzeléseim igazságáról, csak apróbb változtatásokra vállalkozott, s a színház dramaturgjával mi végeztünk el néhány *kisebb* módosítást. Ez elsősorban azt jelenti, hogy több esetben a lehetséges szövegvariánsok közül a hozzánk közelebb álló megoldásokat választottuk, ám ez csak egy-egy szó vagy szókapcsolat megváltoztatását jelentette, illetve kisebb dramaturgiai „átrendezéssel" járt. Ebben a munkában a pécsi egyetem angol tanszéke is segítségünkre volt. (A fordítói, szerzői jog tiszteletben tartása miatt tüntettük fel a plakátokon, hogy a színház „dramaturgiai munkát" végzett.)

F. V.: E néhány változtatással talán sikerült az előadás szándékához közelebb álló szövegvariáns: létrehozni. Hevesi Sándor is úgy vélte, hogy Shakespeare műveit egy-egy új k r színházi világában csak bizonyos küzdelem árán lehet „elhelyez-ni". De ezt a arcot érdemes megvívni, mégpedig ne csak a játékstílus vagy a színpadi látvány vonatkozásában, hanem véleményem szerint a szöveg esetleges adaptációjával is. Különösen fontos ez a küzdelem az olyan művek esetében, mint *a Szeget szeggel,* amely nem tartozik a könnyen értelmezhető alkotások közé.

L. Gy.: Magyarországon Hevesi 1927-es rendezésétől eltekintve mostoha sorsa volt a műnek. De amikor, részben a hatvanas évek új Shakespeare-szemléletet és játékstílust teremtő kezdeményezéseit követve, a magyar színpad is vállalkozott a Shakespeare-életmű frissebb interpretálására, egymást követték az új szellemű Shakespeare-felújítások. Így került sor a *Szeget szegge*l felfedezésére is.

Angliában *a Szeget szeggel* eddig két színházi korszakban támadt fel. Először a



Illés Györgyi (Izabella) és Kőszegi Ákos (Angelo) a Shakespeare-drámában

századforduló után, amikor Ibsen, majd Shaw társadalomkritikai művei népszerűvé váltak, másodszor a hatvanas években, amikor az egész angol színházművészetben új korszak kezdődött. De ebben az időben már nemcsak Angliában, hanem a kontinensen, sőt Észak-Amerikában is igen népszerű lett a *Szeget szeggel,* ami főleg a mű talányos, „parabolisztikus" mondandójának, hatalom és etika itt felvetett kérdéseinek köszönhető.

A magyar rendezőkre is nagy erővel hatott Jan Kott tanulmánykötete, mint ahogy rám is a hatvanas években keletkezett *Ahogy tetszik-* és *III.* Richárd-rendezésemben.

Kott *Szeget* szeggel-tanulmányát csak az elmúlt években ismerhettük meg. Több gondolata ismét inspirálóan hatott rám, akárcsak Brook néhány sora *Az* üres tér című kötetéből: „Ha követjük a »nyers« és a »szent« mozgását a *Szeget* szeggelben, fölfedezzük: a darab igazságról, kegyelemről, őszinteségről, megbocsátásról, erényről, szüzességről, nemiségről és halálról szól; az egyik rész kaleidoszkópszerűen tükrözi a másikat, s ha a prizmát egésznek fogadjuk el, akkor ebből tűnnek elő a mű különböző jelentései."

A Szeget szeggel régebbi magyar előadásai közül Babarczy László kaposvári, Major Tamás nemzeti színházi és miskolci, Paál István veszprémi és Szirtes Tamás Madách színházi munkáját említem, amelyek közül egyedül ez utóbbit láttam. Felfogásomtól távol állt, mivel leegyszerűsítette a darab tragikumát, a komikus szál pedig önálló életre kelt.

Igen érdekes, hogy Major Tamás már pályája korai szakaszában is vallotta: Shakespeare minden művében meg kell őrizni a tragikus és komikus mozzanatok egyensúlyát. Az ellenpontokat helyesen kell megteremteni, mert azok csak erősíthetik egymást. (Itt kell megemlíteni, hogy Major munkássága során milyen sokat tett a magyar Shakespeare-kultuszért. Izgalmas elemzésre adna lehetőséget megrajzolni az utat Major korai, költői-realista rendezéseitől a brechti stíluseszközöket alkalmazó, keményen társadalomkritikus előadásokon át az utolsó évek szintéziséig. Ugyancsak érdekes elemzés tárgyai lehetnének Vámos László Shakespeare-rendezései, hiszen Major mellett a legtöbb Shakespeare-előadást ő rendezte különböző színházakban.)

F. V.: *A Szeget szeggel* Shakespeare második korszakában, a nagy tragédiákkal egy időben, *a Hamlet* és az *Othello* között, *a Troilus és* Cressidával egy évben, 1604-ben született, abban a történelmi korszakban s az író magánéletének azon szakaszában, amelyről Kárpáti Aurél ezt írja: „Vérgőzös, viharfelleges évek... A be-végzett századdal mintha örökre elhallgatott volna Shakespeare fiatalságának könnyelmű, gondtalan nevetése."

L. Gy.: Shakespeare második korszakában, a tragédiák mellett születtek az úgynevezett „problem play"-k (problémadrámák). A modern Shakespeare-szakirodalom az „enigmatikus" elnevezést használja rájuk, s ezt magam is találóbbnak érzem. *A Szeget szeggel* is ilyen mű. A felvetett problémákra nincs benne igazi megoldás, mintha csak Shakespeare a huszadik században írta volna.

E műről mondotta G. B. Shaw: „Shakespeare kész lett volna elkezdeni a XX. századot, ha a XVII. század hagyta volna." Az író e korszakában már nyoma sincs az ifjúkor derűjének, hiszen a szerző, Erzsébet királynő egykori kegyeltje, az új század kezdetével Jakab udvarában találja magát.

Stuart Jakab Janus-arcú uralkodó volt. Egyfelől mint szigorú katolikus rendet akart teremteni az Erzsébet-kor erkölcstelen társadalmában. Példaképét, Harun al Rasidot követve gyakran öltözött álruhába, hogy saját szemével győződjék meg róla, miként érvényesülnek kegyetlen, új törvényei. Uralkodásáról azonban nem maradtak fenn dicsőítő legendák, mint a formailag hasonlóképpen cselekvő, igazságos Mátyás királyról. Ugyanis míg uralkodóként a bűnt üldözte, magánéletében titokban igencsak szabados életet folytatott. Ezért a *Szeget szeggel* értelmezésének egyik kulcsa Jakab személyisége és az angliai közállapotok.

F. V.: Mondhatjuk-e, hogy Angelo és a Herceg alakjában egyként érzékelhető Jakab hatása? Bár azt hiszem, a Herceg sok mindent képvisel az idősödő Erzsébet uralkodói hibáiból és erényeiből is.

L. Gy.: A Herceg figurájában szerintem egyrészt az álruhás királyt és manipulátort, Machiavelli egyik fiókáját jeleníti meg a szerző, másrészt a mű elején a Herceg önkritikus szavai Erzsébet utolsó, engedékeny korszakára utalnak.

A jellemrajzokra és a mű egész gondolatiságára erősen hatottak az író magánéletének eseményei. *A Szeget* szeggellel egy időben íródik több olyan szonett, amelyekben a hit, az erkölcs, a törvény parancsának és az érzéki vágyak csábításának kettőssége, illetve a közöttük való vergődés szólal meg. E szonettekben az Angyal és a Gonosz fekete szelleme egyaránt az emberi lélekért küzd, „s ki tudja, nem lesz-e ördöggé az angyal" (144. szonett). Erről is szól *a Szeget szeggel,* amely-

ben Angelót hatalmába keríti a „Gonosz".

Aszerint, ahogy én írom hőseink történetét, a Herceg engedékeny, gyengekezű uralkodó. Ezt ő is tudja, hiszen maga gyónja meg: „Pihen a jog, mint odván vén oroszlán, / S prédára nem les. / ... / A törvénytár is használatlan hever / S azzal kimúlt. Most már a féktelenség i Orron fricskázza a jogot magát."

Szerintem a Herceg valaha maga is a könnyelmű életet kedvelte, s egy ideig nemigen hederített arra, hogy az erkölcsi rend felborult. A megromlott közállapotokat látva rendet akar teremteni, de talán mert nincs elég ereje hozzá, vagy mert etikailag nem tartja összeegyeztethető-nek eddigi magatartásával, rábízza a rendcsinálást, a hatalommal együtt, Angelóra. Hogy épp őrá, annak, szerintem, két oka is lehet. A Herceg jól ismerheti Angelót, aki szerzetesi életmódot folytat, s megtagadva fiatalkori önmagát, neofita, szigorú purifikátorrá vált. Feltételezésem szerint egyfajta törpe-Savonarolaként kegyetlenül ostorozza az udvar léha élet-módját, az ország erkölcstelen közállapotait. (Angliában tagja lehetett volna akár a történelmi forrásokból ismert, titkos puritán csoportosulásoknak is, amelyek Jakab és később II. Károly megbuktatására készültek, s mintegy előkészítették a Cromwell-féle forradalmat.) Ha Angelo rendet teremt a Herceg helyett, a Herceg akkor is eléri célját; de ha, mint a Herceg, Angelo előéletét ismerve, feltételezi, kísértésbe esve esetleg megtéved, a Herceg elvesztené bírálóját. A hatalomátadás tehát próbatétel. „De most hatalmat nyert: meglátjuk azt,/A lélek szép-e arcán *vagy a* maszk" - mondja a Herceg. Így aztán kapóra jön Izabella és Claudio esete, amit az „álruhás" Herceg a végletekig kihasznál. A tisztességtelen játék a darab végén éri el tetőpontját, amikor a Herceg eltitkolja Izabella elől Claudio megmenekülését. Mindebből kiderül, hogy a Herceg kényekedve szerint játszik az emberekkel. (Csak a Herceg jellemzése tekintetében nem értek egyet Cs. Szabó László egyéb-ként gyönyörű tanulmányával, amelyben a Hercegnek kegyes jellemet tulajdonít.)

Ebből a rendezői szemszögből nézve válik érthetővé, miért nincs az előadás végén általános jókedv és happy end; hiszen a Herceget kivéve minden szereplő egyéni tragédiák sorát éli át. Így a darab vígjátéki jellegűnek és meseszerűnek tartott második részének tolmácsolásába is keserű színek vegyülnek.

A Herceg természetesen nemcsak politikus, hanem, a darab valamennyi szereplőjéhez hasonlóan, sokoldalú karakter; gondolkodásának, filozófiájának némely elemében már felsejlik Prospero alakja is.

Angelóról már szóltunk. Ő valóban végrehajtja, amire a Herceg kiszemelte: rendet teremt. Igaz, kegyetlen eszközökkel. Már a kezdet kezdetén embertelen túlkapásokra ragadtatja magát. Angelo nem eleve álszent képmutató, hanem puritanizmusba menekülő, aszketikus neofita, aki múltját megtagadja, ösztöneit pedig szublimálni akarja, mégis ott a legsérülékenyebb, ahol mindenki más: az ösztönéletében. Neve: ,,Angelo" - szimbolikus. Jelenti a Herceg hírnökét, követét, aki, akárcsak az Ur angyala, Isten s a törvények szavát hirdeti. A név egyszersmind, némi ironikus felhanggal, angyali közbenjárót is jelent, ahogy arra éppen ő maga utal: ,,Ördög szar-vára írhatod, hogy »angyal«, / Meg nem tagadja önmagát."

F. V.: S az érzéki vágyat éppen a szűz Izabella kelti fel benne. „Szajha, / Se fortéllyal, se istenadta bájjal, / Föl nem kavart - és most e tiszta lány / Eszem veszejti .." - mondja. Mi lehet Izabella varázsa?

L. Gy.: Izabella kétszeresen és kétféleképpen hat Angelóra. Megdöbbenti és hatalmába keríti, amit mond, és az, hogy éppen ő mondja. Angelo méltó párjára talál Izabellában, aki vallási és etikai kérdésekben éppolyan kérlelhetetlen, mint ő. De természetesen észreveszi benne a vonzó fiatal nőt, aki iránt erotikus vágyat érez. Es meggyőződésem, hogy Izabella is meglátja benne a férfit, hiszen Angelo is vonzó és fiatal. Nem véletlen az sem, hogy Shakespeare Izabellát apácaként ábrázolja, holott az eredeti olasz forrás csak szűzlányról beszél. A darab értelmezésének és fogadtatásának kényes eleme Izabella alakja, akit gyakran csupán szigorúnak, bigottnak, élettelennek szokás ábrázolni. Az író azért csinál belőle apácát, hogy szüzességéhez való ragaszkodása elvibb megkötöttség felé tolódjék el, s így viselkedése ne ellenkezzék a reneszánsz ember élet- és szerelemigenlő magatartásával. Egyébként életteli fiatal lány ő is. S Angelónak is azért kell vonzónak lennie, mert ha nem volna az, Izabella „csupán" fizikailag irtóznék tőle. Itt azonban szó sincs erről. Izabella apácaként elvei miatt, fiatal lányként azonban fizikai okokból retteg szüzessége elvesztésétől. S nem hidegen, kegyetlenül áldozza fel Claudiót.

Fazekas István (Lucio) és Illés Györgyi (Izabella) (Tér István felvételei)

Amíg lehet, keresi a megoldást. Bátyjával való dialógusa egyébként régi konfliktust sejtet kettejük között Claudio könnyelmű élete miatt. Végül a Herceg hatalmi játékának áldozata lesz. A darab végén nem is áhít mást, csak magányt.

Gondolom, ebből kitűnik, hogy számomra ezek a figurák nem egysíkú jellemek, hanem plasztikus, esendő emberek, egymásnak ellentmondó jellemvonásokkal, méltón Shakespeare nagy drámai karaktereihez.

F. V.: Shakespeare-nél a mellékszereplők is kidolgozott karakterek, s - különösen napjainkban - az ember különböző cselekvési lehetőségeit szimbolizálják.

L. Gy.: Lucio például *a Szeget szeggel* egyik legkomplexebb karaktere. Neve a latin „lux" (világ, világosság) szóból ered, s a „megvilágosodás" asszociációját keltheti, sőt a „világos" melléknévvel is összefüggésbe] hozható, amely az angol eredetiben „bujálkodó, élveteg" jelentés-asszociációkat idéz fel. Összetett karaktere leginkább a bolond figurájára emlékeztet. Ő az, aki mindenkiről megmondja a magáét. Szemtelenségével, anarchizmusával szembehelyezkedik a minden-kori hatalommal. De jelleméhez humanizmusa is hozzátartozik, ezt példázza Claudio megmentésére tett kísérlete.

A másik, szinte szimbolikus karakter Bernát. Ő az egyetlen igazán „szabad"

ember a darabban. Különállása egyet jelent a társadalomból való teljes kivonulással.

Ahány szereplő, annyi tanulság. Hiszen a darab egy hatalomváltás drámája. Az új politikai helyzetben az egyes ember is keresi a helyét, s hogy jó oldalra állt-e, azt csak a történelem igazolja. Ez a problematika a közelmúlt és a jelen társadalmi helyzetében sem ismeretlen.

F. V.: A humanizmus minta korfő eszmei áramlata Shakespeare darabjaiban meghatározó, hiszen legtöbb művének középpontjában az individualizmus, az egyéni boldogság kérdése áll; ezért is olyan aktuálisak e művek. A humanizmus azonban köznapi értelemben magatartásmódot is jelent.

L. Gy.: Ezt a magatartást követi Escalus és a Porkoláb. Ők képviselik az emberi könyörületességet minden lehetséges helyzetben. A Porkoláb merev hivatalnok, de amikor felismeri az igazságtalanságot, Angelo túlkapásait, lehetőségeihez képest mindent elkövet, hogy megmentse Claudiót, hogy a vajúdó Júliának jobb helye legyen, s hogy Bernátot ne kelljen kivégezni. Shakespeare humanizmusa természetesen összefügg a reneszánsz értékekkel is, amelyek gyakran kerülnek szembe a merev etikai normákkal, mint ezt a szonettek is igazolják. A földi lét ugyanis már nem siralomvölgy, mint a középkorban, sokkal inkább a „gyönyörök kertje", s megválni tőle nem megváltás, hanem büntetés.

F. V.: Már-már közhely, mégis azt kell mondanom, hogy minél inkább „megelevenedik" a darab, annál több rétegét fedezhetjük fel. Így Shakespeare filozófiáját is.

L. Gy.: Ebben a darabban két olyan csomópont van, amely korábbi Shakespeare-művek és a -szonettek filozófiai, etikai vívódását idézi: Claudio és a Herceg egymást követő monológjai az első felvonás kilencedik jelenetében (az eredetiben a harmadik felvonás első jelenete), amelyek Hamlet nagymonológjának mintegy kettébontott változatai. „De meghalni! Ki tudja hova menni?... / Hideg zugban kushadni és rohadni..." - mondja Claudio, míg a Herceg: ,,Csak a halálra gondolj, bármi vár: / Élet-halál - könnyebb lesz mind a kettő. / Csak mondd az életnek: ha elveszítlek, csak / Olyat veszítek el, mit bolond kuporgat." Ez egyszersmind a 66. szonett központi gondolata is.

A másik visszatérő filozófiai (és fordítási) kérdés a „glassy essence", amely Shakespeare-nél az *önazonosság látszatát* jelenti. A kérdés ez esetben az, hogyan változik meg az ember önképe, identitása, amikor az élet különböző helyzetekbe sodorja, egyáltalán: változik-e? Mintha Shakespeare korunk egyik nagy lélektani kérdését előlegezné: mennyiben azonosulunk szerepeinkkel, amelyeket különböző helyzetekben „játszunk". Van-e az embernek valódi lényege, avagy ez a lényeg látszat, amely a mindenkori szerep-váltásokkal maga is változik. Ez a kérdés a *II. Richárdban, a Troilus és* Cressidában, *a Hamletben* és a *Lear királyban* egyaránt megtalálható. *A Szeget* szeggelben Izabella érvel vele: „De a dölyfös ember / Parányi kis hatalmával feszítve/ Nem látja meg, hogy lénye nem egyéb / Egy rossz tükörnél." Ez a gyönyörű, komplex jelentéstartalmú kép nehezen adható vissza a magyar nyelv ilyenkor szűkösnek tetsző eszközeivel. Mészöly Dezső fordításában a szép költői kép kissé elfedte a mondanivalót, amely szerintünk mindenképpen hangsúlyos. Ezért próbáltuk kicsit átigazítani: „De a dölyfös ember / Nevetséges hatalmával feszítve / Nem látja, mi való, hogy lénye látszat csupán."

F. V.: A próbák és a beszélgetésünk alatt is lényegében *a Szeget szeggel* időszerűségéről beszéltünk...

L. Gy.: A hatalom morálja és az embereknek ehhez való viszonya a művet ma különösen aktuálissá teszi. Napjaink magukon viselik a hatalomváltás ellentmondásait. A darabban szinte a legintimebb dolgoknak is politikai vetületük van. Az pedig, hogy az előadás szakmai szempontból mennyire lehet „mai", rendezői stíluskérdés. Napjainkban igen sok fajta stílustörekvés jelentkezik. A hatvanas-hetvenes évek már említett revelációi után, amelyekben Craig, Brecht, Artaud, Beckett és Kott hatása egyként érvényesült, ma az angol színpadokon és világszerte is gyakorta nagy stíluskeveredés mutatkozik, a forma túlburjánzása a tartalom rovására. Újra „hódít" a deklamáló és dekoratív stílus is, egyre több úgynevezett színészcentrikus előadás születik, amelyek sajátos oratorikus jelleggel, különösebb rendezői koncepció nélkül jönnek létre. Itt a szövegé s látszólag a színészé az uralkodó szerep. (Lásd az angol Renaissance Színház magyarországi vendégjátékát.) Véleményem szerint azonban a határozott gondolati elemzés és vízió nélküli produkciók a szöveget is csak *érthetővé,* de nem *értelmezetten élvezhetővé* teszik, a színészi munka pedig ilyenkor sápadttá, kontúrtalanná válik.

A harmadik utat újabban például Trevor Nunn (a Royal Shakespeare Company volt igazgatója) képviseli: ő tavaly az *Othellót* szobaszínházban rendezte meg, puritán környezetben, azzal a szándékkal, hogy megszabadítsa színészeit a deklamáló stílustól, s újfajta *pszichorealista* törekvést érvényesítsen. (Rendezésének televíziós adaptációját láttam.)

Ugyancsak külön tanulmányra adna alkalmat a sok érdekes mai Shakespeare-megközelítés, például Brook párizsi korszakának általam sajnos nem látott, puritán *Athéni Timon*- vagy újabb *Szeget* szeggel-rendezése. A másik végletet képviseli, de igen nagy színházi élményt jelentett annak idején Mnouchkine távol-keleti színházi stílusok jegyében alkotott II. *Richárdja* és *Vízkeresztje.* (Úgy gondolom, ahhoz, hogy a Magyar Shakespeare-játszás rendezői stílusa és fordításirodalma ismét megújuljon, a magyar Shakespeare-társaság vitáit folytatva és kibővítve kellene a sajtóban is beszélnünk mindazokról a kérdésekről, amelyeket a fenti gondolatok éppen csak hogy érintettek.)

A pécsi előadás a maga szerény eszközeivel szeretné megteremteni az előadás keretei között a brooki értelmezésű *közvetlen színház* élményét, mivel sem a rituális, sem az új teátrális irányzatok eszközeit nem tartja alkalmasnak a *Szeget szeggel* fentebb jelzett gondolati, politikai, etikai és pszichológiai tartalmainak kifejezésére.

„így van az, hogy a XX. század második felében, Angliában, ahol ezeket a sorokat írom, azzal a dühítő ténnyel nézünk szembe, hogy a modell még mindig Shakespeare. Ezért a Shakespeare-művek rendezése mindig azt jelenti, hogy »modernné« tesszük drámáit, mert a közönség csak ekkor lép közvetlen kapcsolatba a drámák témáival, amelyeknek ideje és konvenciói lejártak." Peter Brook 1968-ban írta e sorokat *Az üres tér* című kötetében. Számomra ma is meghatározó gondolatait próbáltam megvalósítani. Meglátjuk, milyen sikerrel...

ZAPPE LÁSZLÓ

SOHA, SEHOL

SHAKESPEARE: SZEGET SZEGGEL

Shakespeare talán legtalányosabb műve. Komikus cselszövény fordul majdnem tragédiába, majd tragikai vétkek nyernek komédiai jutalmat. Nem tragikomédia, hanem tragédia és komédia, egymás mellett, párhuzamosan, összekeverve. A műfaji bizonytalanság azonban csak következmény. Következik a jellemek, a történet, tehát az erkölcsi világkép bizonytalanságából, kétértelműségéből. A jó herceg, aki álruhában manipulálja az eseményeket, s juttatja jó végre a cselekményt, valójában gonosz játékot játszik. Maga is bevallja, hogy elhanyagolt uralkodói kötelességeit szeretné pótoltatni az erényes Angelóval, azaz vele szeretné elvégeztetni a piszkos munkát, miközben a maga népszerűsége, jóságos híre érintetlen marad. Sőt, mivel tudja, hogy teljhatalmú helyettese korábban már önzőnek, haszonlesőnek, állhatatlannak bizonyult, az sem kizárt, hogy egyszerűen vetélytársának állít csapdát, s e cseles módszerrel az erényt és szigort követelő puritánok pártjára óhajt döntő csapást mérni birodalmában. De a politikai számításon túl filozófiai célja is lehet: megkísérti és megbuktatja az erényt, bebizonyítja, hogy az emberi társadalom nem élhet igazán szigorú, mereven következetes törvények szerint. Ezen a ponton pedig már világnézet, erkölcsi felfogás kérdése, hogy magát a Sátánt, az Antikrisztust lássuk-e az amúgy „kegyes" hercegben, vagy egy nagyvonalú dialektikust, aki a dogmatikus erény megalázásával az esendő emberi természet és a természete szerint természetellenes jogi és erkölcsi törvény között kíván békességet, kiegyezést vagy leginkább küzdelmes kölcsönviszonyt teremteni. Ez esetben a jó herceg mégiscsak jó herceg, még ha nagyobb gazemberségeket követ is el, mint az amúgy gazember (vagy csak esendő?) helytartója.

Ilyesfajta kettősség a darab valamennyi aktív, a cselekményt döntő módon befolyásoló szereplőjénél kimutatható. Angelo súlyos belső küzdelem után enged Izabella iránti vágyának. Nem eleve képmutató tehát, hanem a szemünk előtt válik azzá; addig valóban erényesnek tudja magát, vagy legalább annyira arcára nőtt az erény maszkja, hogy e kísértés és elbukás előtt nemigen lehet elkülöníteni azt az igazi képétől. A szűzi erényét következetesen megóvó Izabella viszont más keresztényi követelmények, a szeretet, a könyörületesség parancsa ellen kénytelen véteni, sőt, a különféle erkölcstelenségekről bőven beszélő darab cselekménye során valóban bekövetkező egyetlen törvénytelen nászt, a herceg ösztönzésére, éppen ő szervezi meg, és nem Pompeius vagy Tekeriné, akikről pedig lépten-nyomon halljuk, hogy ez lenne a szakmájuk.

A mű ellentmondásosságát lehet hibának és erénynek is felfogni. Egy harmonikusabb világkép szemszögéből értelmetlennek, következetlennek tetszhet a szereplők jellemzése és cselekedeteik sora, míg egy ziláltabb, diszharmonikusabb világlátás önmagára ismerhet mindebben. Az utóbbi időben elég gyakran játsszák a darabot, ez arra vall, hogy mostanában inkább az igazságára vagyunk fogékonyak. De persze egy ellentmondásos, talányos darab igazsága sokféle lehet. Más

Stenczer Béla (Pompeius) és Unger Pálma (Tekeriné) (Tér István felvétele)

lesz, ha erkölcsi, ha politikai, ha filozófiai síkon közelítjük meg, s más lehet, ha komplex, minden mozzanatot magába foglaló értelmezésre törekszünk. A herceg egyszerre pozitív és negatív cselszövő, egyszerre Prospero és Jago. Vagy a kettő közötti skálán helyezkedik el valahol, de lehet a kettő szintézise is. Angelo egyszerre az Ur könyörtelen tisztaságú angyala és maga a Sátán. Vagy e kettő keveréke, vagy közöttük áll valahol. Izabella embertelen szüziessége lehet erény, lehet bűn, lehet a kettő elegye, vagy valami más. S ekkor még csak erkölcsi-erkölcsfilozófiai szinten vallattuk a darabot. Holott szereplőit elvi megfontolásokon kívül közönséges lelki tényezők is mozgat-hatják. Több pszichológiai motívuma is lehet cselekvéseiknek, mint a jogi és erkölcsi törvény, meg a vele szembenálló természetes testi vágy. S a lélektani és morálfilozófiai, sőt a lehetséges politológiai megközelítés is keveredhet minden-féle arányban.

A színpadra állítónak mindezekben a kérdésekben döntenie kell. Nem feltétlen teoretikusan, tételesen végiggondolva a dolgot, elég, ha érzi, hogy mit akar a darabbal, ha egységes látomása van róla, s azt meg tudja valósítani a színpadon. Döntéseinek ugyanis, hogy milyen embernek látja a Herceget, Angelót és Izabellát, hogy milyen kérdésekre keres választ a műben, egységes rendszert kell alkotnia. Lengyel György pécsi rendezésében nem találtam ezt a rendszert. Héjja Sándor kiválóan ábrázolja a bölcs herceget, pozitív cselszövőt mutat, alakítása tökéletes lenne, ha *A* vihart játszanák, vagy ha hozzá lenne rendezve minden egyéb az előadásban. Magasabb rendű bölcsesség, már-már az isteni gondviselés ember számára hozzáférhetetlen titkai közelébe kerülhetnénk. Kőszegi Ákos viszont már első színre lépésekor annyi álnok képmutatást, sápadt, gyomorbajos alávalóságot hoz Angelo arcán, hogy később minden-féle aljasság elképzelhető róla, csak az nem, hogy egy lány szépsége férfiúi gerjedelmet vált ki belőle. S ennél csak az valószerűtlenebb, hogy a gazság kísértése lelki válságba kergeti, drámai gyötrődésre készteti. Illés Györgyi pedig oly mértékben testesíti meg Izabella férfi-riasztó erényét, hogy Angelo váratlan fel-lobbanó vágya szinte perverzitásnak tetszik. (Erre is épülhetne persze egy értelmezés, de az valami sötét, mocskos komédia lenne, aminek Pécsett amúgy nem látjuk nyomát.) A számos epizodista ezek után természetszerűen nem képez rendszert, a szerencsésebb színészek sikeresebben, a pechesebbek halványabban jelenítenek meg különféle shakespeare-i konvenciókat. Fazekas István elemében van Lucio szerepében, kedvvel, lendülettel, rokonszervesen komédiázik. Stenczer Bélának testére szabott Pompeius, a csapos figurája, mozgékonyan gurul fel s alá a színpadon a szerepben. Karczag Ferenc Tuskó bunkóságát kedéllyel adja elő. Egyáltalán, a komikus figurák nemigen érzékelik a veszedelmeket. Legkevésbé talán a halálra ítélt Bernát, akinek pedig tényleg egy hajszálon függ az élete: a barátcsuhába öltözött jóságos herceg csak azért nem végezteti ki Claudio helyett, mert részegségében bűnbánatra képtelen, márpedig bűnös lélekkel még-sem mehet a túlvilágra. Pilinczes József derűs linknek mutatja az agyontetovált „nehéz fiút". Bánky Gábor nyársatnyelt katonatisztet formái a jóságos, bölcs, kegyes porkolábból, Barkó György találóan semmilyen Escalus szerepében. Antal Olga Mariannája nem egy szenvedélyét fékezni képtelen nemes kisasszony (Kő-szegi Ákos Angelója egyébként ezt a szenvedélyt is hitelteleníti), hanem egy kacér leányzó, akire még nagy jövő várhat a darab szerinti Bécs oly virágzó iparágában. Unger Pálma e szakmában előrehaladottabb hölgyet ábrázol, aki azonban még messze van Tekeriné asszonyság hivatásától, hogy másokat menedzseljen. A halálra ítélt Claudiót és szerelmesét, Júliát játszó Vincze Gábor Péter és Horváth Valéria a mű közegében a színészi játékot, alakítást, alakformálást kizáró mai rabruhában toporogja végig a szerepét.

Az előadást egyébként csak kisebb részben teszi érthetetlenné a színészi szerepformálások, értelmezések következetlensége. Döntő szerepe ebben a külsőségeknek, a díszletnek és a jelmezeknek van. Fehér Miklós hatalmas, sötét kulisszatömböket állíttat a színpadra, s ezek mozgatásával különböző térkombinációk alakul-nak ki, amelyek naturálisan semmit sem jelentenek, elvont értelmükre nem tudtam rájönni, hangulatuk sivár. Az ajtók mögött egyenruhás őrök állnak, akik hol kinyitják az ajtót, hol nem - néha a kifelé igyekvő előtt is, mintha átlátnának a falon, máskor a befelé tartó előtt sem. Működésük a ki-be közlekedők rangjához, jelleméhez sem köthető, egyszerűen nincs benne rendszer. Így ennek az abszurd mozzanat-nak a vélhető jelentése sem hiteles.

Wieber Mariann többnyire némileg stilizált, huszadik századi ruhákba öltöztette a színészeket. Egyik-másik jelmez, így Lucio és Pompeius tarka külvárosi „eleganciája", illik is a figurához, míg például a modern lágereket idéző rabruhák legfeljebb az ajtó előtt őrködő egyenruhákkal vannak összhangban, de a darabban és ebben az előadásban is zavaróak, értelmetlenek. A főporkoláb stilizált egyenruhája a jellemével éppen ellentétes asszociációkat kelt, az öltözékek többsége viszont inkább konvencionális jelzést tartalmaz: Angelo feketét, Izabella fehéret visel, Marianna kétféle kékben, Tekeriné pirosban rikít. A hivatalnokok - bíró, hóhér, titkár - sötét öltönyt hordanak, a barátok számára viszont megmaradt a középkori barna csuha.

Az anakronisztikus külsőségek funkciója általában a soha, sehol, illetve a mindig, mindenütt jelzése. Itt, ebben az előadásban csak az első jelentésre futotta.

Shakespeare: Szeget szeggel (Pécsi Nemzeti Színház)
Fordította: Mészöly Dezső. *Díszlettervező:* Fehér Miklós. *Jelmeztervező:* Wieber Mariann. *Rendező:* Lengyel György.
Szereplők: Héjja Sándor, Kőszegi Ákos, Barkó György, Vincze Gábor Péter, Fazekas István, Bánky Gábor, Karczag Ferenc, Stenczer Béla, Pilinczes József, Kovács Dénes, Radnai György, Matoricz József, Szivler József, Fülöp Mihály, Illés Györgyi, Antal Olga, Unger Pálma, Horváth Valéria, Krizsik Alfonz, Bank Tamás, Hágentum Endre.

AZ AKADÉMIAI KIADÓ AJÁNLATA

MAGYAR SZÍNHÁZTÖRTÉNET I. kötet
1790-1873

Az első összefoglaló kézikönyv a magyar színjátszás kezdeteiről, történetéről, fejlődéséről, színészekről, alkotókról

Szerkesztő: Kerényi Ferenc
539 oldal, 60 oldal képmelléklet, kötve: *285* forint

Megvásárolható az Akadémiai Kiadó könyvesboltjaiban:

STÚDIUM AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT

V., Budapest, Váci utca *22.*

MAGISZTER AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT

V., Budapest, Városház utcai:
A kiadvány megrendelhető levélben az Akadémiai Kiadó kereskedelmi osztályán, az 1519 Budapest, Postafiók 245 címen
A megrendeléseket postán, utánvéttel (portó) teljesítik

SZÁNTÓ JUDIT

SZABADSÁG ÉS VÉGVESZÉLY

BESZÉLGETÉS MARTON LÁSZLÓVAL

- Este hét óra van. Ön egész délelőtt próbált, most már másfél órája ismét benn van a színházban, és innen egy német újságíróhoz megy, újabb interjúra. Bizonyára fáradt. Ettől függetlenül milyen a közérzete?

- Vegyes. Jó is, rossz is.

- Kezdjük a jóval.

– A jó alapja: a jó társulat. A Vígszínház társulata jókedvű egy rosszkedvű országban, szeret dolgozni egy olyan környezetben, ahol általában csekély a munkakedv, lelkesen és rengeteget próbál, és a saját karrierje mellett mindenkinek fontos a munkahely egésze is, ami országosan szintén nem jellemző. Voltaképpen ez az egyetlen erő, amely az igazgatói székhez köt.

– Amit elmondott, nemcsak általában az országra, de a színházak jó részére sem jellemző. Mitől más a vígszínházi csapat?

– Egyszerűen: az emberektől, akik alkotják. Azok, akik itt maradtak, nemcsak tehetségesek, de a szellemük is egészséges. Aki ezt a munkaerkölcsöt nem fogadta el, még idejében elment; az „ingadozókat", a cinizmusra hajlókat pedig meg tudta fordítani a társulat legellenállóbb magva, a maga erkölcsi erejével.

– Jöhet a rossz hír.

– Mit mondjak, ami újdonságként hathatna? Rengeteg baromságot kell csinálnom, olyasmit, ami nem az én dolgom. Álreformtervekkel, ostoba állami vagy helyi intézkedésekkel szemben kell folyamatosan védelmeznem a színházat, s ez rengeteg energiát emészt fel. Amellett, úgy érzem, nem erre termettem.

– Ön végre is vállalta az igazgatást. Az igazgatásnak sok efféle velejárója volt minden időkben.

– Nem egészen. Természetesen Várkonyi Zoltánnak is volt mi ellen védekeznie, a ráerőszakolt politikával szemben kellett hajóznia, de azért a régi rezsim nem foglalkozott reform címén a színház megszüntetésével.

– A hírhedett fejkvótára gondol?

– Arra is. Meg a többire. A szubvenció csökkentésének veszélyére, az állandó társulatok és a repertoárrendszer elleni erősödő támadásokra. Ha a fejkvótát valóban betű szerint értelmezik - mint ahogy a (volt) Fővárosi Tanács ezt nem tette -, az a vidéki és a kis színházak halálos ítéletét jelenti.

– A Vígszínház tehát megúszhatja?

– Mondjuk, a puszta életét megmentheti, de nem lehetek olyan önző, hogy ne a teljes magyar színházi életben gondolkodjam, és ne féltsem például az olyan kis művészszínházat, mint a Katona, amelynek léte, mérce volta, nemzetközi elismertsége az egész magyar szinházi kultúrának nemcsak büszkesége, hanem immár létfontosságú eleme is.

Marton László (Koncz Zsuzsa felvétele)

Vagy itt a repertoárrendszer kontra en suite kérdése. Előszeretettel hivatkoznak nyugati példákra, csakhogy ez blöff. Nyugaton azért olcsóbb az en suite-rendszer, mert magasak a munkabérek; nálunk viszont a legmagasabb produkciós költség is amortizálódik negyven-ötven előadás után, éppen a munkabérek nyomottsága miatt. Az úgynevezett reformtervekkel egyfelől egy-két önjelölt kultúrpolitikus szeretné bizonyítani, hogy a kultúrán spórolni lehet, másfelől önjelölt igazgatók akarják megcsinálni magukat azzal, hogy megcsillantják: ők néhány fillérrel kevesebből is kijönnek. Sajnos nálunk ritkán győz a ráció, annál többször a demagógia, és nem a legtehetségesebbek a hangadók. És még sajnálatosabban nincs olyan felelős ellenerő, amely ilyen esetekben határozottan megvédené azt, ami van, azt, ami érték.

Folytassam? A színházi munka anyagilag kétségbeejtően leértékelődött. Ma már egyetlen filmfőszereppel meg lehet keresni egymilliót; ezt a filmeseknek sikerült kiharcolniok, és én igazán csöppet sem irigylem tőlük. Csak a kontraszt ellen tiltakozom, hiszen egy egész éves színészfizetés átlagban nem több bruttó háromszázezernél.

Amit felvázolt: távoli, esetleges fenyegetés, vagy közvetlen veszély?

- A lehető legközvetlenebb. Rombolni villámgyorsan lehet. Pillanatok alatt rengeteg érték mehet tönkre, s nem pillanatokra, hanem évtizedekre, mert nem lesz erő, amely restaurálásukra vállalkoznék vagy vállalkozhatnék.

- Ön semmiféle pozitív elemet nem lát abban az okoskodásban, miszerint pazarlás a színházbah is van, s a józan üzleti szellem e téren is hozhat hasznot úgy, hogy közben ne ártson?

– Még a szóhasználat ellen is tiltakozom. Most például arról beszélnek, hogy az oktatásban bevezetik a tandíjat - én hosszú távon ezt is roppant veszélyesnek érzem. Aki arról beszél, hogy a kultúra területén meg lehet, sőt meg is kell honosítani az üzleti 'szellemet, az ismét csak blöfföl. A színházi műhelynek nem profitot, hanem műészi értéket kell termelnie, más mértékegységre nincs szükség. Az érték mércéje igazán elég megbízható; ami nem érték; azt hamar leleplezi a közönség, a kritika, a szakma. Persze semmi kifogásom a paletta kiszélesedése ellen: legyenek csak magánszínházak, játssza-nak bulvárdarabokat, játsszák őket en suite. De a magyar színház bázisa amúgy is olyan kicsi, hogy azt nem lenne szabad szétverni.

Nemcsak a Madách Színházban, nálam is jelentkezett nyugati producer: kivenné két évre a színházat, s musicalt játszana benne. Jól járna az állam mint tulajdonos, én mint házigazda, jól járna a maradék műszak is. Csak épp a társulatot kellene szélnek ereszteni. Abból, amit az elején a vígszínházi társulatról elmondtam, azt hiszem, elég világos, mit feleltem az ajánlatra.

- Ön azonban, ha diszkréten is, mégiscsak nyitott a rentábilisabb üzletmenet felé. Például a befogadói ténykedéssel.

– Hadd mondjam erre: itt sem elsősorban a haszon, hanem az összmagyar színikultúra érdeke vezérel. A Rock Színháznak nincs épülete. Már amikor a Szabadtéri Színpadokat igazgattam, akkor is meghívtam őket a Budai Parkszínpadra. Kölcsönös üzletről is szó van, de ez mégis több praktikus gesztusnál. Ha majd a Rocknak saját épülete lesz, meglátják, mibe kerül a fenntartása; amellett ugyan hol juthatnának még ekkora közönséghez? Másfelől persze mi is jól tudjuk használni a pénzt is meg az így felszabaduló napokat is.

Tudom, nem csak a Rock Színházra

céloz. Jön Szolnok is a Pesti Színházba, a *Száz év* magánnyal; mihelyt megtudtam, hogy épületüket bezárják, azonnal jelentkeztem ajánlatommal. Mint ahogy a kaposváriakat is vendégül látjuk hosszabb időszakokra. Az érdek kölcsönös (részünkről például nemcsak a bevétel, hanem az is, hogy közönségünk új, friss benyomásokhoz jusson). De az elsődleges szempont mindig a művészi affinitásé.

- *Nézem az októberi műsort. Harmincegy esti, három délutáni, összesen harmincnégy előadás. Ebből hét a Rock Színházé, hatszor megy a* Fekete Péter, *hétszer* A padlás, *Kétszer a* Csókos asszony. *Huszonkét zenés program. Jócskán több mint az előadások fele. Ez nem hárítás?*

– Mondhatnék itt első válaszként konkrét okokat. Októberre két prózai felújítást is terveztünk, de *Az ügynök halála* felújító próbáit technikai okokból *a Richárd* utánra kellett halasztani, az *Álomkommandóra* pedig a szondázások szerint sajnos már nem volt kellő érdeklődés. így is műsoron van az óriási sikerű *Koldusopera,* amit ugye ön sem sorolt a „zenések" közé, Pedig van zenéje, nem is akármilyen. És ha majd becsatlakozik *a Richárd* meg a Schnitzler-darab, A *Bernhardi-ügy,* helyrebillen a papíron megkívánt egyensúly. Azonban én ezzel a szemponttal eleve sem értek egyet. Az számít, hogy az előadás színházi érték legyen, s nem az, hogy szól-e közben a zene. Másfelől per**sze** tény, hogy zenés produkcióinkra nagyobb az érdeklődés, amibe éppúgy belejátszik a jelenlegi hazai közhangulat, mint az az immár tisztán művészi körülmény, hogy valamilyen okból ezek a produkcióink jobban sikerültek.

- *Novemberi számunkban Kerényi Imre úgy nyilatkozott, hogy a rendszerváltás után a színháznak elsősorban embert kell ábrázolnia, s nem a társadalmat bírálnia, mert ez utóbbira immár más médiumok is vannak. Mint színigazgató és mint rendező osztja ezt a felfogást?*

– Nézze, az ellenzékiség diszkrét bája valóban elfoszlott, de azért vitatom, hogy a színháznak ne lehetne meg a politikai súlya, vagy hogy a közönség ezt ne igényelné. Itt van például épp a *Koldusopera,* amely az igazi szegénység vészes közeledésére figyelmeztet. Vagyis szól valamiről. És sikere van.

– *És vajon a* Richárd, *ez a par excellence politikai dráma?*

- Erre válaszoljon az előadás maga. Most csak annyit: természetesen nem véletlenül esett rá a választásom. Több elemét is fontosnak, időszerűnek tartottam. Például azt, hogy minden korszaknak megvan a maga hőstípusa. Például azt, hogy mindenkinek a múltjában van valami folt, csak meg kell kaparni. Például azt, hogy miközben mindenki lázasan sürög-forog, építi a karrierjét, a haza sorsa senkit sem izgat, kivéve egyetlen szereplőt: egy gyereket. Aki történetesen a walesi herceg.

– *Meg is ölik egykettőre. De kanyarodjunk még egyszer vissza a színházi összképhez. Mit vár 1991-től?*

– Életünk az idei évre biztosítva van. 1991-ben bármi megtörténhet. Legújabban azzal fenyegetnek, hogy húsz százalékkal csökkentik a szubvenciót. Nos, ez esetben a Vígszínház nem tud tovább működni; mínusz húsz százaléknyi tartalék nincs benne, s a helyárakban még kevésbé.

– *Ha a vész* ***bekövetkeznék,*** *mit tenne ön?*

– Nem tudom. Egyet tudok: én a színházat addig vezetem, ameddig lelkiismeretemmel s művészi hitvallásommal össze tudom egyeztetni. Úgy érzem, elmentem a végső határig, mind anyagiakban, mind a műsorrend dolgában. Tovább nem vagyok hajlandó.

– *Ennyit jelent egy szinházi ember számára a rendszerváltás?*

– Természetesen nem. Van benne szép is. Az elmúlt időkben átéltem én már nem egy, másképpen súlyos, sőt életveszélyes helyzetet. Többszöri betiltás után „berendeltek" Csurka István műve, a *Vizsgák és fegyelmik* miatt, Kornis Mihály *Kozmájának* bemutatóját is botrány követte: hol a darabot akarták betiltani, hol engem leváltani. Még pikánsan mulatságos helyzet is adódott: történetesen a tel-avivi Habima Színház próbájáról hívtak a titkársági telefonhoz, hogy Kozma-ügyben megfenyegessenek. Szóval: nagyszerű, hogy ilyesmivel többé nem kell foglalkozni.

Csak hát ez nem elég. Az lenne a szép, ha azt is felmérnék az új illetékesek, hogy a színházra szükség van. A Vígszínházban például egy szezonban félmillió nézőt, félmillió embert szólítunk meg, s nem röpke percekre, hanem hosszú órákra, sokszor évente több alkalommal is. Ez nem csekélység. Ez szerintem társadalmi hatóerő.

– *Csakhogy, finoman fogalmazva, bajban van az ország. Nem várható-e el ilyen csődtömeg közepette a színházaktól is némi áldozatosság? Mit felelne, ha nem én ülnék itt, hanem egy gazdasági csúcsvezető nézne mélyen az ön szemébe?*

– Ugyanazt. Ahhoz, hogy ezt a félmillió embert élményhez juttathassuk, viszonylag minimális összeg szükséges és elegendő. Mi azonban nettó értékben ma ugyanannyi támogatást kapunk, mint tíz ével ezelőtt, Várkonyi igazgatása idején. A blöffök közé tartozik, hogy még ezt sem lehetne tartani. Mi ugyanis nem tehetünk arról, hogy a bérbruttósítás és az abból számított társadalombiztosítási járulék miatt a szubvenció bruttó összege megnőtt - mi csak nettóban számolhatunk, a nettó pedig változatlan, ami a száguldó infláció közepette, azt hiszem, országosan is párját ritkító jelenség. Ha mi ma nettóban kapnánk a valamikori támogatás tízszeresét, akkor lehetne mélyen a szemembe nézni, hogy ugyan mondjunk le már arról, hogy a támogatás teljes mértékben lépést tartson az inflációval. No de így? Hiszen csak art a nevetségesen keveset kérjük, amit most kapunk.

- *S van kitől kérni? Van párbeszéd a hatalommal?*

– Sajnos nemigen. A tanáccsal persze volt és van is mind a mai napig, de egyelőre nem tudni, kik ülnek majd a helyhatósági választás után az íróasztalok mögött. A minisztériummal viszont egyelőre nincs kontaktusunk. Igaz, ez haladó hagyomány: Glatz Ferenc is csak miniszterségе utolsó hetében ült levelünk, hogy rokonszenvesen biztosítson rokonszenvéről és együttérzéséről.

– *És mi vajon leülhetünk-e még itt mához egy évre - ön, aki ma egy fenyegetett színház igazgatója, és én, egy ugyan-csak fenyegetett színházi folyóirat munka-társa?*

– Reménykedjünk. Végtére mégis mi értünk ahhoz, amiről itt szó van - s hátha ezt mások is megértik...

Egy hibátlan születésnap: Jean-Louis

Barrault szeptemberben betöltötte nyolcvanadik életévét. És két halálozás: ötvenhét éves korában elhunyt az argentin Manuel Puig, *a* Pókasszony csókjának szerzője, hetvenéves korában pedig Sacha Pitoëff, a nagy Georges Pitoëff színészként ugyancsak jóhírű fia.

*

Októberben a párizsi Pompidou-központban *Quinzaine Bertolt Brecht* címen kéthetes eseménysorozatot rendeztek, amelyen többek között Giorgio Strehler, Matthias Langhoff, Manfred Karge, Benno Besson, Ruth Berghaus tartott előadást.

§?

CSÁKI JUDIT

„A SZÍNHÁZJEGY ÁRA MÁR VILÁGSZÍNVONALÚ"

BESZÉLGETÉS BÁLINT ANDRÁSSAL

Jókedvűnek látszik, optimistának. Néhány hete, a sajtótájékoztatón ború látó volt. Mi történt közben?

- Egyrészt elegem van az általános pesszimizmusból, siránkozásból, jajveszékelésből, másrészt eltelt egy hónap, beindult a szezon, volt egy bemutatónk. Ma, azaz 1990. október 17-én úgy látom, a Radnóti Színház „jó passzban" van, és van közönség is. De ne gondolja, hogy nem érzem a színház általános dekonjunktúráját - jókedvem nyilván átmeneti, s egy pillanatnyi helyzetnek köszönhető.

– *Interjúsorozatunkban többek között arra vagyunk kíváncsiak, hogy a színigazgatók hogyan változtatnák meg a színházi struktúrát vagy annak egyes elemeit. A Radnóti Színházban - ebből a szempontból- mi a legnagyobb gond?*

-Valószínűleg az, ami másutt: a finanszírozás kérdése. Túl azon, hogy a pénz kevés, bizonytalan is. 90-ben hat bemutatónk volt, 91-ben ugyanannyi pénzből

– ha meglesz egyáltalán - négyre futja. En a három plusz „két fél"-re szavazok; azaz arra, hogy két olcsóbb előadást hozzunk össze annyi pénzből, amennyi normális körülmények között egyre elég. Ne kelljen minden bemutatóval „tutira" menni, lehessen művészi - következésképp anyagi

– kockázatot vállalni...

– *Például fiatal magyar drámaírók darabjaival? Minta Kárpáti Péter-, a Marton László-, a Kompolthy Zsigmond-bemutató volt?*

– Például. Vagy mint a Sam Shepard - vagy a Thomas Bernhard-darab... Kockázat és kísérlet kell, bár e tekintetben korántsem vagyok annyira merész ma, mint voltam néhány évaddal ezelőtt.

– *Segítene ezen, ha a színház egy új struktúrában, egy új finanszírozási rendszerben, mondjuk, művészszínházi státust kapna, s ennek megfelelően kiemelt támogatást?*

– Persze. Bár a színházaknak az a bizonyos hármas felosztása - művész-, nonprofit- és kereskedelmi színházakra - szerintem csak a nagyon távoli jövőben reális

Bálint ***András (Koncz Zsuzsa felvétele)***

elképzelés. A közelebbi jövőben létezhetnek művészszínházak és szórakoztató színházak, s ez utóbbiakat is támogatni kell, adókedvezménnyel, a város által ingyen adott épülettel, fűtéssel, világítással. De elkerülhetetlen a művészszínházak és a szórakoztató színházak támogatási rendszerének szétválasztása. Színházaink a saját bevétel tekintetében többnyire már elmentek a határig: a jegyárakat tovább nemigen lehet emelni, a jegyáraink ugyanis világszínvonalúak...

– *Nem hinném. Ha ugyanis ahhoz hasonlítom, hogy New Yorkban a Broadwayn egy jegy...*

– Ne ahhoz hasonlítsa, olyan típusú színház nálunk ugyanis nincsen. A Radnótihoz hasonló művészszínház helyára Bécsben körülbelül kétszáz schilling, Németországban huszonöt-harminc márka: az ottani fizetés egy százaléka. Nálunk számoljon átlagban száz forintot - ez is vehető a fizetés egy százalékának, nem? Továbbmennék az összehasonlításban. A Radnóti Színház a bevételekből a költségvetésének legfeljebb tizenöt százalékát képes megszerezni - ha sokat játszunk és telt házzal. Nemrég; jöttem haza Mannheimből, az ottani Schiller Theater támogatása 84 százalékos; ennek negyven százalékát az állam, illetve a tartomány, hatvan százalékát a város állja. Ez szerintem mértékadó példa. Miként az is, hogyha a színház helyi támogatása emelkedik, ugyanúgy emelkedik a kö ponti is.

– *Erre jön az a szomorú érv, hogy nincs pénz, ennél több meg végképp nincs.*

– Tudja mit? Nézze meg, mennyi támogatást kapott idén a Színházak Központi Jegyirodája, amely ha egy forintot kapott - persze sokkal többet -, az is nonszensz. Vagy a Központi Díszletműhely, ahol már szinte egyik színház sem dolgoztat, mert megfizethetetlenül drága. Rendületlenül kérjük tőlük az árajánlatokat, majd másutt vagyunk kénytelenek dolgoztatni. Ők viszont nyilván jó pénzért dolgoznak másnak, nem színházaknak. Minek nekik támogatás? És mennyi?

– *Az ötlet* jó, *íme a számok: Színházak Központi Jegyirodája: 7 033 000 Ft. Központi Díszletműhely: 17 787 000 Ft. Váltsunk témát: ön talán a legelső volt, aki annak idején pályázat útján jutott a színigazgatói székhez. Ma is megpályázná?*

– Talán igen. Bár a feltételek - a már említett általános dekonjunktúra miatt isrosszabbak. Én nem a színházak vezetésé-ben látom a problémák gyökerét. Nyilván vannak helyek, ahol ez sem a legjobb, de egészében valószínűleg alkalmas emberek vezetik a színházak többségét. Meg van kötve a kezünk, sok szempontból. Ez már nagyobb baj.

– *Például?*

– Nem differenciálhatok eléggé. Az egyenlősdiből nagyon lassú az átmenet. Ha pénzhez jutnék, én fordítva tenném, mint például Kerényi Imre: nem az alapfizetést emelném, hanem a tulit. Aki sokat játszik, kereshessen kétszer-háromszor annyit, mint aki alig van színpadon, és ezért több ideje van a külső munkákra. Gond az is, h gy még mindig él az a

bizonyos védettség. Ez megalázó helyzeteket teremt a színház és a színész számára egyaránt: tíz évvel a nyugdíjkorhatár előtt nem mondhatok fel senkinek, akkor sem, ha biztosan tudom, hogy sem idén, sem jövőre nem játszik semmit. Ezt például központi keretből kellene megoldani. Alapvető gond az is, hogy a színész nem tud megélni a színházi fizetéséből. Nem volt ez mindig így; emlékszem, hogy kezdő színész koromban - ha nehezen is, de - megéltem. Most egzisztenciális kényszer is a külső munka - persze nem csak az. E tekintetben másképp gondolkodom, mint például Zsámbéki Gábor, biztosan azért, mert én színész vagyok, nem rendező. Ő úgy véli, hogy a rendezők energiát és munkát fektetnek a színészekbe, s aztán a színész ezt másutt hasznosítja, a film, a tévé kizsákmányolja a színészeit. Én azt mondom: ha már kialakult az a képtelen helyzet, hogy egy filmfőszerepért két-három évi színházi gázsiját kaphatja meg egy színész, s ha a filmgyárban két nap alatt a havi színházi jövedelmét veheti föl, nekem ezt nincs jogom megakadályozni. Ha csak egy pici lehetőség van rá, mindenkit mindenhová kiadok, vendégjátszani, tévézni, filmezni. Örülök, ha hívják a társulat tagjait, úgy vélem, ez rang a színháznak is, a művésznek is.

– *Ha már a társulatot említette: elégedett vele?*

- Ha a struktúravita egyik alapkérdésére céloz: szükségesnek és jónak tartom az állandó társulatot. Rugalmasabban szeretném kezelni, az igaz; tovább csökkenteném a létszámot. A Radnóti a színészek színháza: kicsi a tér, közel a közönség, intim a kapcsolat. Egyértelműen erős vezető színészekre és fiatalokra van szükség. Mi gyakran hívunk vendéget, a szakma legjavát - ha szükség van rájuk. De kell egy állandó mag, néhány ember, aki ezt a színházat érzi a legfontosabbnak, a sajátjának; aki ebben gondolkodik, s akiben itt gondolkodnak.

– *Szintén sokszor felbukkanó kérdés, hogy a színháznak és a közönségnek vajon mi jobb: a repertoár vagy az en suite játék?*

– Mi a repertoár gyermekei vagyunk. Ebben nőttünk fel, ezt tartjuk értékesnek. A közönség számára a repertoár azt jelenti, hogy például Budapesten egy hónap alatt mintegy száznegyven-százötven produkció látható. Fantasztikus választék! Egyébként valószínűleg csökkenni fog a repertoárt játszó színházak száma.

– *Milyen rendelet segítené abban, hogy a rendelkezésére álló pénzből jobban gazdálkodhasson?*

– Hát... ha egy összegben kapnám meg, nyilván nem lenne rossz, mert forgathatnám. De nem hiszem, hogy ilyen inflációs időszakban nagyvonalú lenne a Városháza.

– *Vállalkozna? Kávéházat nyitna az elő-csarnokban?*

– Most például színházi vállalkozásba fogtunk: Schütz Ila és Haumann Péter egy Nino Manfredi által írt komédiát játszik a mi produkciónkban; vidéken többször és decembertől egy-egy hétvégén éjszaka a Nagymező utcában. Ezt rangos, színházi vállalkozásnak gondolom. De kávéház működtetése szerintem nem a színház dolga. Bár hozzáteszem, hogy ebből a szempontból sem vagyok már olyan finnyás, mint néhány éve. Ha tehát a körülmények kényszerítenek, és valaki tisztességes üzleti ötlettel áll elő - lehet.

- *Mennyi támogatást kapott legutóbb?*

– Huszonötmillió forintot. Ennek majdnem a felét visszafizetjük: társadalombiztosítás, adó, egyebek. De működni csak akkor tudunk tovább, ha ezt legalább huszonöt százalékkal és garantáltan megemelik.

– *A struktúra átalakításával valakinek-valakiknek el kell majd dönteni, melyik színház melyik kategóriába tartozzon. Biztos vagyok benne, hogy a besorolást hangos botrányok követik majd. On szerint kik döntsenek ebben - azaz abban is, hogy melyik színház mennyi pénzt kapjon?*

– Hozzáértő és független testület. A függetlenség nagyon fontos. A hozzáértés is.

– *Szerintem aki hozzáértő, attól az, hogy ebben a szakmában dolgozik. Akkor viszont nem független. Szóval...?*

– Nem mondom, hogy könnyű döntés, de csak ismételni tudom: hozzáértő és független testület kell. Hozzáteszem, ha sokaknak nem tetszik is: a volt Fővárosi Tanács színházi kuratóriuma, korántsem hibák és tévedések nélkül, de többé-kevésbé működött.

– *Dialógusunk kissé abszurd. Változásokról beszélünk, miközben egyikünk sincs abban a helyzetben, hogy változtasson vagy változtattasson.*

– A helyzet abszurd, nem a dialógus. Változtatni kell, de vigyázat, a magyar színház az utóbbi évtizedekben fantasztikus értékeket hozott létre; nem szabad mindent felrobbantani, mert az éppolyan rossz, mintha befagyasztják a jelenlegi helyzetet, s az magától romlik tovább.

A HELYETTES ÁLLAMTITKÁR LEVELE

Babarczy László és Székely Gábor uraknak

Budapest

Tisztelt Uraim!

Ezúton szeretném megköszönni a színházak finanszírozásával kapcsolatosan benyújtott tervezetüket, amelyet azóta a sajtóból szélesebb szakmai körök is megismerhettek. Teljesen egyetértünk Önökkel abban, hogy a színházak költségvetési támogatás nélkül nem képesek működni és lényegében azonos álláspontonon vagyunk a színházak hovatartozását („felügyeletét") illetően is. Ismerve a normatív finanszírozással kapcsolatos kritikákat, úgy gondolom, Önök egy valóságos alternatívát fogalmaztak meg. Ez azonban az önkormányzati pénzügyi szabályozás jelenlegi logikájával nem hozható szinkronba. Az önkormányzati rendszer teljes kiépülésével, az államháztartási törvény megalkotásával várhatóan új helyzet áll majd elő, amelyben az Önök javaslata újra felvethető és remélhetően beépíthető lesz. Nyilvánvaló számunkra, s ebben azt hiszem, teljesen egyetértünk, hogy a változó tágabb feltételrendszerben a kultúra, a művészet finanszírozásának olyan formáit kell támogatnunk és kiépítenünk, amelyek a művészeti intézmények, a színházak működésének a folyamatosságát leginkább garantálják.

A további együttműködés érdekében azt kérjük Önöktől, hogy a megfelelő szakmai fórumokon belső vitákon tisztázzák a lényegi kérdésekben a színházi szakma álláspontját. Szeretnénk, ha a jövőben a minisztériumnak a színházi életet érintő döntései hiteles és felelős szakmai álláspontokkal konszenzusban születnének.

Budapest, 1990. október 17.

Üdvözlettel:
Fekete György

§?

KOLTAI TAMÁS

A TEHETSÉG NEM TÜLEKSZIK

BESZÉLGETÉS TÖRŐCSIK MARIVAL ÉS GARAS DEZSŐVEL

- A szükségszerű színházi változásokról szóló viták évek, sőt évtizedek óta a struktúra átalakítását sürgetik. Most viszont, amikor egyesek túl radikális változtatásokat hirdettek és megkérdőjelezték az állandó társulatok szükségességét, szinte egységesen hördült fől a szakma. Kezdjük a beszélgetést ezen a ponton. Ennyire kizárólagos érték az állandó társulat?

GARAS DEZSŐ: Rendkívül nagy érték. A jó szabadúszó nem tud meglenni jó társulatok nélkül. Ennek a kettőnek feltételeznie kellene egymást, és nem szemben állnia egymással.

TÖRŐCSIK MARI: Gazdag nyugati országok színházai irigylik a mi állandó társulatokra és repertoárra épülő rendszerünket. Londonban láttam olyan előadást, nagyon jó minőségű színészekkel, amelyet a mindennapi játszás következtében gépiesen „lezavartak". Bizonyos műveknél az *en suite* játszás kivihetetlen és megengedhetetlen. A naponta ismételt heroikus erőfeszítés rosszat tesz az előadásoknak.

G. D.: En szeretem a társulatokat, csak a társulati gőgöt nem szeretem, aminek a létezése az elmúlt évek során bebizonyosodott. Azt a magatartást nem szeretem, amikor egy társulat körülbástyázza magát, nem enged be senkit, holott lehet, hogy szüksége volna a kívülről jövő élesztő szellemre. Ha egy társulat nem enged be „idegent", hamarosan maga látja a kárát. A dolog másik oldala, hogy mindenkinek elismerem azt a jogát, hogy tartozni akar valakihez vagy valakikhez, de a viszonosság alapján ismerjék el, ha valaki önmagához akar tartozni. Ha a viszonosság elismerése helyett kirekesztés folyik, az nagyon nagy baj.

T. M.: Az állandó társulatok egyetlen veszélye, hogy hosszú távon megkövülnek. Azt szokták mondani, hogy a legjobb társulatokban is maximum „tíz év van". Azon túl már megkezdődik a bomlás, mert a színészek kiismerik egymást, szétlazul az összetartó erő, gyengül a kölcsönös inspiráció. Jó példa erre a leningrádi Gorkij Színház, Tovsztonogov színháza, de akár a Ljubimov-féle moszkvai Taganka, sőt Grotowski társulata is, amelynek a tagjai a szekta szintjén tartoztak össze, mégis felbomlott egy idő után. Vigyázni kell mindenütt, ahol már látszik a „megkövülés" kezdete...

G. D.: Sajnos a megkövült állapot hozza magával az intoleráns viselkedési formákat.

T. M.: Biztos, hogy egy színházi vezető tíz év után jobban meg tud újulni egy másik társulatnál.

- Az állandó társulatok, különösen ha nagy befogadóképességű színházépületet működtetnek anyagilag katasztrofális helyzetbe kerülhetnek, mert egyre többet kell fordítaniuk egy igényes produkció létrehozására, és számolniuk kell azzal, hogy egyre kisebb rá a fizetőképes kereslet. Adott esetben jobban jár a színházvezető, ha befogd egy kész előadást. Az önök színháza, szolnoki Szigligeti Színház a rekonstrukció miatta Pesti Színházban mutatta be a Száz év magányt, s *ugyanitt még egy másik vendégelőadás is repertoárra* kerül. *Az „anyaszínházban, a Vígben ugyancsak állandó vendég két rock színházi produkció. Eszerint az állandó társulat foglalkoztató Vígszínház részben már Most is befogadó színházként működik, biztonságos megélhetés érdekében. Nem kárhoztatom ezt a törekvést, amíg értéket termel, de maga a jelenség nem arra mutat-e mégis, hogy megkezdődött klasszikus „egy épület - egy állandó társulat" szerkezet bomlása? Mi állíthatná meg ezt a folyamatot, ha*

Törőcsik Mari

Garas Dezső

kifizetődőbb lesz egy épületet működtetni, mint egy társulatot?

G. D.: Erről a vígszínházi vállalkozásról nem tudtam, de jónak tartom.

T. M.: Én megértem azt a színházvezetőt, aki arra kényszerül, hogy az állami támogatást kiegészítendő pénzt termeljen a maga erejéből. Tudomásul kell venni, hogy hiányoznak azok a gazdasági feltételek, amelyek között igényes, jó színházat- egyáltalán: kultúrát - lehet csinálni; az elmúlt több mint negyven év ezen a területen is leállított minden normális fejlődést. Ma divat a nyugati demokráciákra hivatkozni. Csakhogy ott gazdasági jólét van, és az emberek meg tudják fizetni a színházjegyet, aminek az ára átszámítva kétezertől ötezer forintig terjed. Ott vannak gazdag mecénások, bankok és gyárak, van egy Rosenthal, aki hatalmas pénzeket áldoz a kultúrára. Lehet, hogy a kritikus évek átvészelése után mi is efelé fogunk haladni, de egyelőre a színházvezetők a maguk erejére, ügyességére, ötletességére vannak utalva.

G. D.: Nem csak pénzről van szó. Lehetnénk mi akármilyen gazdagok, akkor sincs a színházra olyan nagy felvevő piacunk, mint Nyugaton. Tudomásul kell venni, hogy ez egy pici ország. Az is világcsoda, hogy huszonhat vagy harminc színházunk van. Már olyat is hallottam, hogy félnek műemlékké nyilvánítani egy régi épületet, mert egyből alábújik egy társaság, és színházat csinál benne. Félreértés ne essék, nem elítélően mondom, nagyon jó, hogy így van. De egy ponton túl már nincs felvevő piac. Más dolog, ha olyan nyelvterületen vagyok színész, ahol fél Európát be tudom játszani. Magyarországon a számarányok korlátot szabnak mind a mi-nőségnek, mind a mennyiségnek, amit nemcsak a művészeknek kell tudomásul venniük, hanem a politikusoknak és a mecénásoknak is. Ez nem jelenti azt, hogy egy-két magántársulat- bár már lenne! - nem tud majd elevickélni. Ha már létezne a mecénálási törvény, nagyon sokan adnának pénzt a színházra. Csak félő, hogy akkor az állam visszavenné a dotációt azoktól, akik mecénástól is kapnak. Holott a mecénálási pénzt pluszként kellene kapni.

T. M.: Döntőnek ítélem, hogy az állam ezekben a nehéz években fönntartsa az úgynevezett elit kultúrát, amelybe a színház is tartozik. Ezzel nem nekünk tesz szolgálatot, hanem a jövőnek.

- Vitray Tamás a Színházi Életben azt álmodja a színházról, hogy megszünteti az állandó társulatokat, az épületeket menedzserirodáknak adja át, amelyek pályázatot hirdetnek produkciókra. A nyertes pályázó meghallgatásokat tart, a menedzserek szponzorokat keresnek, s az így összeállt előadást - mondjuk Shakespeare Macbethjét *Eperjes Károllyal és Udvaros Dorottyával, Zsámbéki Gábor rendezésében - előre leköthetnék a vidéki színházak (azaz, gondolom, a vidéki színházépületeket működtető hivatalnokok). A siker - és természetesen csak a siker - mindenkinek kifizetődne, még a színészeknek is, akik a hosszú lekötöttség fejé-ben magas gázsit kapnának.*

Törőcsik Mari és Garas Dezső a Száz év magány próbáján, Taub János rendezővel (Korniss Péter felvételei)

G. D.: Kétségkívül jó lenne, ha egy-egy sikerült produkciót nemcsak Budapesten lehetne látni, hanem körbeutazhatná az országot. Azt viszont nagyon veszélyesnek tartanám, ha minden eddigi keretet azonnal megszüntetnénk. Úgy járnánk, mint maga az ország, amelyre rárontott a szabadság, és mi nem tudtunk élni vele; sőt, tragikus dolgok kezdődtek. Az angolok, akik a gyarmataiknak adagolva adták a szabadságot, nehogy fölfalják egymást, sokkal okosabbak voltak. Mi már javában falatozunk. Es van itt még egy dolog, amit a szakmában mindenki tud, de a szakmán kívül senki. A tehetséges emberek nem fognak odamenni pályázatokon tülekedni. A tehetséges emberek hajlamosak csöndben maradni, visszahúzódni, és vár-ni, hogy fölkérjék őket keringőre. Ez a tehetség egyik ismérve, s ez akkor is így lesz, ha a magyar állam vagy bárki a feje tetejére áll. A tehetség természetéhez tartozik, hogy az energiáit önadminisztráció helyett munkára, egy jelenet kidolgozására fordítja. Ebből az egészből egy vad tülekedés támadna, és félő, hogy sok tehetséges ember inkább csöndben otthon maradna.

- Elgondolom, hogy ebben a magyar színházi szakmában, amely akkora, mint egy nagyobbacska család - hiszen még a segédszínészek manírjait is ismerjük meghallgatásokat tartanak amerikai módra...

G. D.: Azt hiszem, éppen nekem fölösleges bizonyítanom, hogy tizenöt-húsz éve nem tartom a világ legjobb színházi struktúrájának a miénket, de mielőtt változtatnánk rajta, gondoljunk végig egy-két dolgot. Csakugyan, miért nem rendelnek meg vidéki színházak egy-egy jó elő-adást? De úgy gazemberség vendégjátékot szervezni, hogy bevágják a színészt a buszba, utazzon kétszáz kilométert, ki a buszból, próba, előadás - és éjjel vissza! Régebben megadták a módját, ebéddel, vacsorával, szállodával, ahogy illik egy civilizált országban, Európában, „fehér emberek" között. Az képtelenség, hogy kétszáz év alatt az ekhós szekeret fölváltotta a busz, de az egyéb körülmények nem változtak!

T. M.: A színész gondolkodását, a pályáról

vallott fölfogását az elmúlt években felhígította, hogy nem abban vesz részt, amiben szeretne, hanem sokszor kényszerűen vállalt, színházon kívüli munkákkal kell pénzt keresnie. Valamikor azt gondoltam, a színész fiatal korában sok mindent megtesz azért, hogy tanuljon, elérjen valamit, beérkezzen. Az én koromban már semmi másra nem szabadna tekintettel lenni, mint a színészi minőség megőrzésére. De jelenleg senki sincs abban a helyzetben, hogy ezt megtehesse. Holott a minőség, az értékek őrzése ebben a mai világban különösen fontos; erre nem volna szabad az államnak sajnálni az anyagi és szellemi áldozatot.

- Nem súlyosabb-e a helyzet annál, amit úgy lehet kifejezni, hogy csökken a minőség iránti igény? Nem forog-e kockán a színház puszta léte? Nem várható-e, hogy az új önkormányzatok egynémelyike a támogatás megvonásával magát a színházat nyilvánítja „fölöslegesnek"?

T. M.: Azért küzdünk, hogy ez ne fordulhasson elő. Hogy adott esetben egyetlen színház se legyen kiszolgáltatva egy polgármester kénye-kedvének, még ha az illető jó célra - mondjuk, kórházra vagy útépítésre - akarja is költeni az addig színházra fordított pénzt. Ezt nem szabad megengednie a kulturális kormányzatnak.

- Csakhogy az önkormányzatoknak döntési joguk lesz ezekben a kérdésekben.

T. M.: Egyes kiemelt területeken, mint amilyen a kultúra, az állam - ha kell, a parlament útján - törvényerőre emelheti a helyi önkormányzatok hozzájárulási kötelezettségét.

G. D.: Ami az önkormányzatokat illeti, én kicsit pesszimistább vagyok. Félek attól, hogy a hatalmi harcokban hajlandók lesznek feláldozni nemcsak a színházat, hanem bármit. Tehát még a kórházat és a járdát is. Az igazán kulturált emberek viszont távol tartják magukat a hatalmi harcoktól. Az önkormányzatokban, amelyeket én jobbnak tartok minden más formánál, és szívből kívánom, hogy jól működ-jenek, mindent az fog eldönteni, hogy kikből, milyen emberekből áll, uram bocsá', hány könyvet olvastak el, és elismerik-e, hogy a kultúra értékteremtő erő, mi több: kitűnő befektetés. Ha mindezt végiggondolom, van okom a pesszimizmus-ra. Ismétlem, félek, hogy az önkormányzatok a hatalmi harcokkal lesznek elfoglalva, és - képletesen szólva - politikai gyilkosságok fognak történni.

BÉRCZES LÁSZLÓ

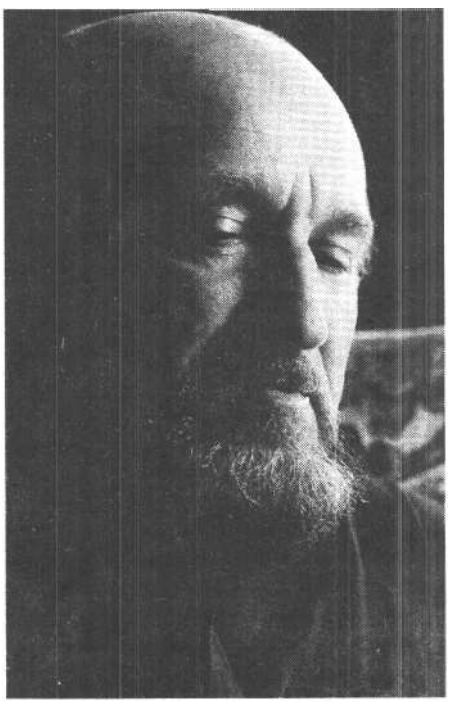
AZ ÖRÖMSZERZÉS MŰVÉSZETE

BESZÉLGETÉS VÁMOS LÁSZLÓVAL

- A Várszínházban - a Nemzeti Színház kamaraszínházában - vagyunk, de az épületnek ez a része a Népszínházhoz tartozik, az ajtón pedig még ott a felirat: Vámos László művészeti vezető. Ön azonban már nem dolgozik a Nemzeti Színháznál. Végül is milyen pozícióban van?

- Az ajtón hanyagságból maradt ez a felirat. Ezt a szobát eredetileg a Színházművészeti Szövetség főtitkáraként kaptam. Egyébként nyugdíjas vagyok - vagyis szabadúszó. Többet dolgozom, mint valaha: Debrecenben a jubileumi díszelőadáson nemrég mutatták be rendezésemet, *A kékszakállú herceg várát,* október végén volt Márai Sándor *Kaland* című darabjának premierje a Radnóti Színházban, azután Veszprém következik, ott az *Osztrigás Micit* állítom színpadra, az Operettszínházzal Párizsba készülünk, ahol a *Cirkuszhercegnőt* játsszuk, az Operettben később az *örült nők ketrece* amerikai musicalváltozatát rendezem, és külföldi operai feladatok is várnak.

Vámos László (Koncz Zsuzsa felvétele)



– Sok munka, mégpedig „felelőtlen" helyzetben - igazán nem panaszkodhat.

– Valóban, e pillanatban irigylésre méltóan jó helyzetben vagyok. Végre nincs rajtam egy mamutintézmény vezetésének súlya. Nagyon nehéz ma egy színházi vezetőnek. Régebben sem volt persze könnyű: ki kellett verekednünk-ügyeskednünk, hogy bizonyos tiltott darabok színpadra kerüljenek.

- Például?

- Öt év alatt Sikerült azt kiharcolni, hogy *A vágy villamosát* játszhassuk a Madách-bari, majdnem ugyanennyi időbe telt, míg olyan kompromisszumot találtam a *Kegyenc* bemutatásához, amelyet Aczél György is elfogadott, és Illyés Gyulának sem kellett megalkudnia. *A Hegedűs a háztetőn* előadásának ötlete 1970-ben merült fel, bár m év múlva már játszottuk is, de másfél év és százhúsz előadás után letiltották. Protestáltam, ezért fekete bárány lettem, el kellett jönnöm a Madách-ból, s az Operettből ki se tehettem a lábamat.

- Furcsa, amit mond, hiszen hosszú időn át szinte szlogenként lehetett hallani fiatalabb rendezőktől: „Amíg ezek - köztük Vámos László - irányítják a magyar színházi élete mi nem rúgunk labdába, nem rendezhetjük, amit akarunk."

– Ilyeneket n e m a tehetséges fiatalok mondtak... Különben is, ezek a szlogenek - melyek a Pa oda és az Aula pletykáiból születnek - hamisak. Felületes általánosítások, amelyekben egymástól teljességgel különböző pályákat mosnak össze. Ádám, Kazimir, Vámos... Különböző pályaképek. Nem minősítem sem mását, sem a magamét, sem angyal, sem ördög nem vagyok. Más vagyok. Három fontos korszakom volt: kezdés huszonévesen az akkor legjobb vidéki társulatnál, Debrecenben *a Romeo* Soós Imrével, az operaegyüttes megalapítása; aztán tizennyolc év a Madáchnál, benne a Hamlettel, *A vágy villamosával, a* Yermával; végül

az Operettszínház, ahol sikerült meghonosítani a musicalt.

– *A Nemzeti Színház kimaradt a felsorolásból.*

– Pedig pályám egyik fontos, ha nem a legfontosabb korszakának tartom. De erre sem nekem, sem a „színháztörténetnek" nincs még rálátásunk. Néhány tényt azért szeretnék a tárgyilagosság kedvéért megemlíteni. A korábbi - igen magas színvonalú - Székely-Zsámbéki-féle vezetés idején négy év alatt huszonhat bemutatót tatottak, vagyis átlagosan hat és felet évente. Százas szériát két előadás ért meg *(Úrhatnám polgár, Emigránsok).* A mi hét évünk alatt ötvennyolc bemutató volt, azaz átlagosan évi 8,2. Ezek közül szigorú mércével mérve is csak négy produkció nevezhető kommersznek *(Csütörtöki hölgyek, Sarah avagy a languszta sikolya, Lettice és Lotte, Romanov és Júlia).* De a másfél száz év alatt nem volt a Nemzetinek olyan korszaka, amikor ne játszott volna kommerszet. Még Hevesi Sándor idején is szerepeltek a műsoron népszínművek, francia bohózatok. Marton Endre és Major Tamás is kénytelen volt engedményeket tenni. Ötvennyolc produkciónkból tizenhárom ért el száz, sokszor kétszáz feletti előadásszámot - tehát majd' minden negyedik. Működésem idején nyitottuk meg a Várszínház kamaratermét és a Karmelita-udvart.

– *Ezek kétségbevonhatatlan tények, de nem feltétlenül érintik a minőséget.*

– Tisztában vagyok azzal, hogy az előadások színvonala sokszor nem érte el a művekben, illetve a létrehozó művészekben rejlő lehetőségeket. Induláskor sajnos rendkívül hiányos volt a repertoár. Sietnünk kellett. A túlzott bizonyítási kényszer is hajtott bennünket. Nyolc évre lett volna szükség ahhoz a munkához, amit hat év alatt végeztünk el. Mindenesetre tény, hogy többnyire telt házakkal játszottunk. A közönség bejött a Csiszár Imre által a SZÍNHAZ előző számában „színtelen-szagtalannak" minősített előadásokra. A mostani Nemzeti viszont egyre súlyosabb közönséggondokkal küzd. Mi annyi előadást tartottunk egy hónapban, amennyit csak lehetett. Megnéztem a jelenlegi színház novemberi műsortervét: két játszóhelyet figyelembe véve huszonhét *(!1* lehetséges előadást nem tartanak meg. Nem szívesen reflektálok Csiszár engem érintő egyéb megjegyzéseire sem, mert tulajdonképpen szánom őt, illetve a nagyon nehéz helyzetben lévő Nemzeti Színházat. Csiszár pótcselekszik, amikor elődjét kritizálja, ahelyett, hogy a jelenével foglalkozna.

- *A megváltozott helyzetben vállalna vezetői beosztást?*

- Semmiképpen. Ezért sem akarom Csiszár vagy mások munkáját minősíteni. Ma nem az a probléma, mint régen: ,,Mit játszhatunk?" Ma bármit szabad játszani, csak éppen nincs miből választani, és kevés a pénz. Korábban én *a Kegyenc* bemutatási engedélyéért szaladgáltam; ma szponzort keres a színházi vezető. Mégiscsak szebb, nemesebb dolog volt Illyésért harcolni, mint üzletemberektől koldulni.

– *Ettől ön megmenekült. Helyzete - mint mondta - irigylésre méltó.*

– Így van. De említést kell tennem pillanatnyi helyzetem árnyoldaláról is: még Glatz Ferenc idején megkértek - s ez a kérés ma is érvényes -, hogy segítsek a művészetek területéről érkező rehabilitációs kérések elbírálásban. Csakhogy a Grósz-Knopp-Czibere-csapat egyik utolsó húzásaként olyan méltatlan körülmények között váltottak le, hogy én magam is kérhetném - a szó de jure értelmében - rehabilitálásomat. Ezt az előző rezsim okozta személyes sérelmemet félretéve persze örülök a változásoknak. De a változások nagy veszélye az, hogy mindenki mindent elölről és mindenáron másként akar kezdeni.

– *E változások hogyan érintik a színházakat?*

– Furcsa ellentmondást találhatunk itt: az államosítás negyven éven át tartó gazdasági lejtőre sodorta az országot; ez volt történelmünk egyik legretrográdabb pillanata. Kétszáz éves színháztörténetünket vizsgálva viszont ezt nevezhetjük a legprogresszívebb pillanatnak.

– *E logika szerint a folyamatban lévő rendszerváltás nem sok jót jelent színházaink számára.*

– Pillanatnyilag ez a helyzet. Régebben a nagyon fejlett nyugati országok irigykedve figyelték és ismerték el a kelet-európai színházi kultúrát...

- *... Úgy gondolom, az azonos társadalmi rendszer ellenére lényegi különbségek voltak a román, lengyel, cseh, orosz vagy magyarszínházi kultúra között.*

– Az általánosítás természetesen torzít kicsit, de tendenciájukban mégis az azonosságok voltak meghatározóak. Ahogyan általános tendencia az is, hogy az állam kivonul a színházból. Nyugat-Európában ez már - kivétel talán csak Németország - megtörtént, ennek pedig termé szetes következménye az, hogy a színházak piacorientáltak lettek - vagyis kommercializálódtak. Döntő követelmény tehát, hogy az állam - és az önkormányzatok - ne engedjék el a színházak kezét. A döntéshozatalba pedig be kell vonniuk a szakma képviselőit. Vannak, akik a magánszínházat tartják megoldásnak. Ott azonban radikálisan fel kellene emelni a jegyárakat. Márpedig hol az a gazdag polgári réteg, amelyik ezeket megfizethetné?

- *Hiányzik a színházakat eltartó felső tízezer?*

– Nem erről van szó. A nagy vívmány éppen az volt, hogy a színház a tömegeknek játszhatott.

– *Ez szépen hangzik, de vajon valóban érdeklődnek-e a tömegek a színház - egyáltalán a művészet-iránt?*

– Még érdeklődnek. Egy-egy rosszul vezetett színház kivételével még nem tragikus a helyzet. A legsarkalatosabb probléma: művészi megalkuvás nélkül megtartani a közönség érdeklődését. Nem mehetünk el abba az irányba, amit a magyar film választott, amely szinte kimondta, hogy nem érdekli a néző. Shakespeare kitalálta, hogyan lehet a földszintnek is, a karzatnak is játszani. Nem törvényszerű tehát művészszínházra és közönségszínházra szétválasztani azt, ami szerves egységben is létezhet. Hibának tartom azt is, hogy sokan szétdarabolni, felrobbantani akarják a nagy társulatokat. Kisszínházban is lehet félház. A sok kis társulat egyébként is drágább. Mi történik, ha önállósítjuk a Pesti Színházat és a Vígszínházat, a Várszínházat és a Nemzetit? Több színészre, kétszer annyi adminisztrációra lesz szükség -vagyis pénzre.

– *Mindez ellentmond annak, amit ma sokan a kisszínházak szükségességéről vallanak.*

– Sok ma az „öngyilkossági kísérlet". Ilyen az is, hogy fel akarják számolni a repertoárrendszert is. Azt, ami az egyik legnagyobb vívmány. Ha egy darabot ötödmagával játszanak, akkor abból kétszer annyi előadás tartható, mint ha minden este ugyanaz van műsoron. Ha valami szerdán, csütörtökön, pénteken nem tetszik, szombaton már elő sem adható.

– *Ennek megint csak nincs köze a minőséghez.*

– Nem így van. Egy-úgymond-bukott - akár értékes - darabot levesznek a műsorról. Ha ugyanazt elszórva játsszák, megtalálhatja saját közönségét. Nem lehet véletlen, hogy a háború előtt huszonöt

előadás már tisztes sikernek számított. Németh Antal kilencéves vezetése alatt a legnagyobb közönségsiker az Ifjú *Horváth Pál* című kommersz volt - harminchét alkalommal játszották. *(Tévedés, mert a legnagyobb siker Márai:* Kalandja *volt, amelyet 254-szer játszottak. A szerk.)* Első bérletem a Nemzeti 1941-42-es évadjára szólt. Kéthetenként bemutatót: láttam, a bérlet húsz előadásra volt érvényes. Abból az időből is lehet ellenpéldákat említeni, például a Pünkösti-féle *Hamletet* vagy *a Képzelt beteget.* Csakhogy ezek az előadások nem színházi, hanem politikai tettek voltak. Ebből a szempontból is nehezebb lesz nálunk színházat csinálni. Megszűnt az a titkos varázs, amikor össze lehetett kacsintani két sor között, lelkesen bele lehetett tapsolni a színpadi parabola valamelyik ívébe. Ma minden kimond-ható.

– Pénztelenség, bizonytalanság, kommercíalizálódás - jó ez a rendszerváltás a színházaknak?

– Petőfi írta: „Fázunk és éhezünk, / S átlőve oldalunk, / Részünk minden nyomor... / De szabadok vagyunk." Azt remélem, szabadok leszünk, és a rendszerváltás által akaratlanul is felszínre bukó piszkos hordalék leülepszik, a szabadsághoz, demokráciához nem szokott társadalom megtalálja önkifejezését. Tehát boldogok lehetünk. De ha ismét harmincnégy éves lennék, és azt mondanák: ,,Itt a Madách (az akkori társulattal), rendezd meg a *Hamletet!"* - bajban lennék. Nem tudnám megcsinálni. Hiányoznak a külső feltételek, nincs pénz. Ha pedig az akkori társulat helyett a maiakkal kellene dolgoznom - nem csak a Madáchra gondolok-, nos, akkor már a címszereplő kiválasztásánál megakadnék...

– Egy harmincnégy éves rendező akkor boldogabb lehetett?

– A színházban boldogabb, az életben boldogtalanabb.

– Annak, aki a színházban él, a kettő azonos.

- Ezért van depresszió a szakmában. Egy depressziós lakatos vagy adminisztrátor még jól dolgozhat. De a színház az örömszerzés művészete, ahol az a tét, hogy az előadást létrehozó kollektíva ki tudja-e mozdítani közönségét a közönyből, a depresszióból. Ha ezt felismeri az állam, akkor nem termelő üzemnek, ha-nem társadalmi céljait szolgáló eszköznek tekinti a színházat; és általa boldogítja a mindenkori lakatost, adminisztrátort és persze bennünket, színháziakat is.

SÁNDOR L. ISTVÁN

ELENYÉSZŐ SZERELEM

KÉT CSONGOR ÉS TÜNDE-ELŐADÁSRÓL

Újból időszerű lenne a *Csongor és Tünde?* Átalakuló korszakok közös hangoltságában egymásra talált a százhatvan éves darab és a mai színház? Vagy véletlen egybeesés, hogy két társulat is ezzel a darabbal nyitotta az évadot? Esetleg a klasszikusoknak kijáró szokásos tiszteletkörről van szó? Netán a színházra kedvezőtlen időkben biztos kapaszkodót ebben a műben véltek találni a teátrumok, hisz' a darab értékét az irodalmi hagyomány garantálja, közönségét pedig a kötelező olvasmányokat többnyire kötelező iskolai programként megtekintő diákság biztosítja.

A nemzeti színházbeli és a békéscsabai előadás alapján lehetetlen egyértelmű választ adni e kérdésekre. Az a gyanúnk, hogy mindegyik szempont befolyásolta valamilyen mértékben az előadások létrejöttét. Úgy tűnik, hogy mindkét rendező, Csiszár Imre és Tasnádi Márton is mai hangulatok meghatározta, önálló színpadi értelmezésre törekedett. Azonban mintha mindketten elfáradtak volna út-közben. Mintha fáradó lábú, csüggedő reményű főhősükhöz hasonlóan nem oda érkeztek volna, ahová elindultak.

Feltűnő, hogy végeredményében számos egyezés van a két előadásban, pedig a rendezők egészen más módszereket használtak. A hasonló hangulat kapcsolja össze leginkább a két produkciót. *A Csongor és Tünde* egyik olvasatban sem tündérjáték, mindkettőben eltűnnek a bájos színek, a kedves hatások. A visszaszoruló felszabadultsággal szemben a komorság, frusztráltság erősödik fel. Valamiféle, többkevesebb hitelességgel, meggyőző erővel bevallott kiábrándultság, reménytelenség érződik mindkét előadásban.

A másfajta rendezői módszerek különböző színházeszményekre, eltérő stílustörekvésekre utalnak. Csiszár Imre-drámai költeményként tisztelve a szöveget - ehhez illő poétikus színpadi képek megteremtésére törekedett. Előadásában a látvány a legfontosabb elem. Tasnádi Márton - szabadon kezelve a mű szerkezetét, tiszteletlen ötleteket felhasználva - mai hangulatú, diákos szellemű produkció létrehozását célozta meg. Rendezésében a játéka meghatározó tényező.

Mindkét megközelítés járható útnak tűnik. A színpadra állításoknak azonban - ahhoz, hogy valóban karakteres előadások, pontos értelmezések szülessenek - több alapvető fontosságú kérdésre kell végiggondolt választt adniuk.

Az ördögfiókák: Nemcsák Károly, Hunyadkürti István és Szirtes Gábor

HOL A SZÍN?

Az első eldöntendő kérdés: hol zajlanak az események? Kívül, belül? Evilágon vagy más dimenzióban? Régmúltban vagy a jelenben? A mese időtlenségében vagy az idők lenyomatát őrző legendák világában?

A Nemzeti Színház előadásának színpadképe (Vayer Tamás munkája) a pusztító idő élményét hangsúlyozza. Az előtérben, a színpadi nyílás két oldalán kőbe dermedt lenyomatok. A hullámzó, burjánzó formák között világosan felismerhető emberi arcok (egy női és egy férfialak), illetve egy halálfej. A színpadon megjelenő történések régmúltból felderengő és újból igazolódó végeredménye ez. A folytonosan alakuló élet, emberi szándékok és törekvések csak mozdulatlanná, halottá merevült leletemlékként őrződhetnek meg az időben.

Az enyészet élményét erősíti az is, hogy Csiszár Imre rendezésében a történet egy temetőkertben játszódik. A színpadi látvány legsúlyosabb elemei a nyitódó-csukódó sírok. Ezek köré szerveződik az előadás: itt bukkannak fel, tűnnek el a szereplők, itt zajlik a színpadi varázslat.

Még az almafa is egy veremből emelkedik a magasba. Mintha mindent a föld mélye rejtene magában, mintha az égnek már nem is lenne üzenete a látható világ számára. A magasság ugyanis alig kap szerepet a Nemzeti Színház előadásában. Olyan világot érzékelünk, amely tud a pokol erőiről, érzi működését, de az eget már nem képes megtalálni. Az előadásban megjelenő églakók, a madarak vagy mozdulatlanok, vagy lefelé szállnak. Föld felé tartanak a színpad fölött, Tündéék érkezésének jeleként áthúzott hattyúk. Mozdulatlan az Éj mögött látható pillangóforma; nemcsak a mulandóság, hanem a lélek jelképe is.

A színpad bal oldalán (a misztérium-színpadon ez a terület jelképezi a poklot), az előtérben kiszáradt fa. (Ez is világfajelkép, akárcsak a Tünde ültette almafa. Az előtérben álló valóságosnak hat, a háttérben emelkedő viszont díszletnek tetszik. Az előbbi a realitásokra utal, az utóbbi az adott állapot ellen ható szándékokról szól.)

Az előtérbeli fa csúcsán sólyom ül, az isten vagy az uralkodó mitológiai jelképe. (Az életfa tetején trónoló ragadozó madár ugyanakkor a világszellemnek, a nép közös lelkének is szimbóluma.) A mozdulatlan madár fásult nyugalommal szemléli a fa alatt zajló eseményeket. Időnként széttárja szárnyait, de nem repül. Nincs ereje, kötözve már. Örökkévaló szárnyaszegettségre van kárhoztatva?

Mihályi Győző (Csongor) és Ráckevei Anna (Tünde) a Nemzeti Színház előadásában

A mozdulatlan sólyom ugyanakkor Csongor égi tükörképe is, hiszen az ifjú hős neve is vadászmadarat jelent. A főszereplő is az ég felé tartana, de arra ő sem indulhat, csak azonos szinten mozoghat.

Ennek a kényszerű, csüggeteg vándorlásnak az állomásai azonban nem jelennek meg a Nemzeti előadásában. Az alaphelyszín variációiként jelzett színterek (a hármas út ösvényei, Mirigy házának takarófala, a Hajnal, illetve az Ej birodalma az előtérben a homokkal, a háttérben a sötét vásznakkal) csupán színpadi funkciót látnak el; nem alakulnak jelképes értelmű, metaforikus térré. Láthatatlanná, értelmezetlenné válik ezzel a darab egyik fontos rétege; nevezetesen, hogy milyen állomások, miféle stációk jelzik Csongor kényszerű mozgásból fejlődésúttá alakuló evilági vándorlását.

A békéscsabai előadás helyszíne a kert. Magas, sötét, tömör kőfal fogja körbe, alapzata is kemény, terméketlen szikla. Szűkre szabott, komor hangulatú élettér ez, magának a világnak a jelképe. Középen ugyanis kör alaprajzú, hátrafelé fokozatosan emelkedő dobogó, amely épp akkor kezd el forogni, amikor Csongor fellép a való világot jelképező hármas útra. (Azaz ebben az előadásban inkább felkúszik a forgó emelvényre. Az előadás díszlettervezője Csik György.)

A világkertként értelmezhető tér közepén az első jelenetben egy almafa áll. Ebben az előadásban ez valóban életfa, valóban ég és föld között közvetít. Csongor fel is mászik rá. Tesz néhány lépést felfelé, mint azoknak a meséknek a hősei, akik a világfa törzsén felkapaszkodva jutottak el az alsó világból a felsőbe, a földről az égbe.

A fa lehajló ágain alma helyett a világ ága-bogán fennakadt tárgyak, gyerekjátékok és felnőtteszközök: mackó, kosár, korsó, vadászatban elejtett, összekötözött lábú madarak.

Csongor vándorútra indulásakor eltűnik a fa, nem is tér vissza az előadásban. A vándorút állomásainak jelzéséül ebben az előadásban is az eredeti helyszín variációi jelennek meg, de itt sem válnak pontosan értelmezhetővé.

KIK A SZEREPLŐK?

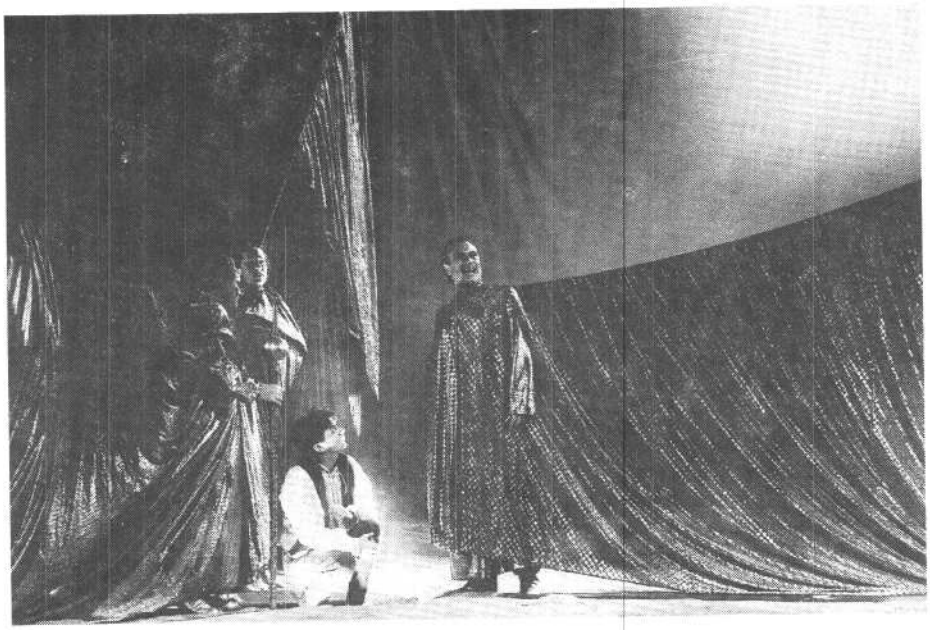
A következő fontos kérdés: kikről szól a történet, milyen lények jelennek meg a színpadon? Milyen erők mozgatják az eseményeket?

A Nemzeti Színház előadásának kezdő-képében egy hatalmas vászon libeg keresztül a színpadon. Ahogy eltűnik, egy férfi bukkan elő mögüle. Talán a semmiből, **az** időtlenségből, talán a láthatatlan messzeségből érkezik. Áll középen, egyedül. Róla fog szólni a történet, Csongorról, a mindhiába kóborló földi vándorról.

Már nem fiatal. Kezdő monológjának

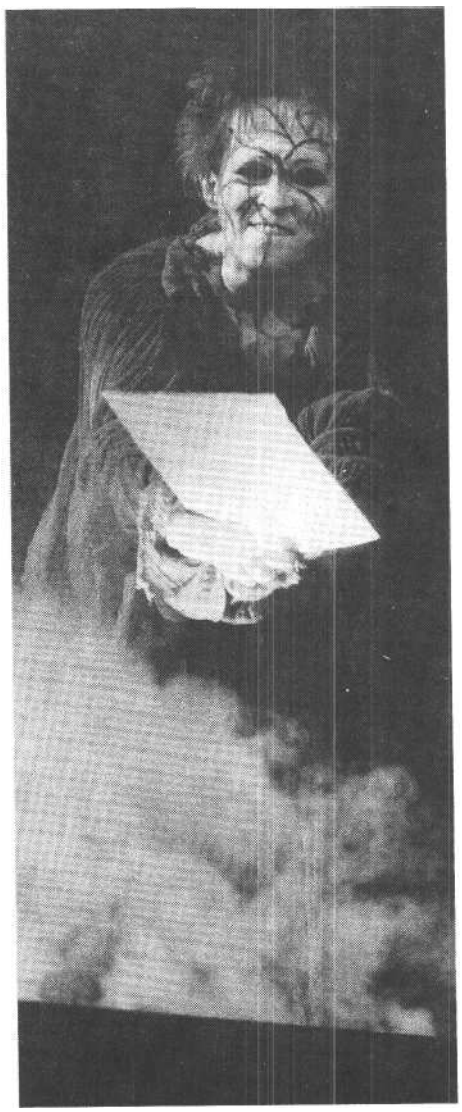
csalódottságában tapasztalatok sűrűsödnek. Személyiségében állandóság érződik: a szüntelenné vált hiábavalóság. Mihályi Győző alakításában Csongor súlyos láncok közt mozgó, felszabadulni képtelen lény. (Ahogy kiszabadította Mirigyet -egy pillanatra-, önmagát láncolta meg.) Elkeseredett próbálkozásai egyre görcsösebbé teszik.

A békéscsabai előadásban egy kamaszfiú lép be. Kezében kidurrant, leeresztett focilabda. Az életproblémák számára a játékok folytatását jelentik. A csalódottság a pillanatnak szól, a következő másodpercben újból a lendület és lelkesedés kerekedik felül. Kárpáti Levente Csongor-figurájában az infantilizmus erőt próbáló, világot kutató elszántsággal keveredik. Mindvégig kamaszság és felnőttség határán egyensúlyoz. Pózokra éppúgy hajlamos, mint kitartóan követett vállalásokra. A földi hősökhöz korban illő tündérek mindkét előadásban hangsúlyozottan égi lények.



*Csongor (Mihályi Győző) a **Fejedelemmel (Szersén Gyula), a Tudóssal (Dóczy Péter) és a Kalmárral (Bregyán Péter)***

Mirigy: Timár Éva (Koncz Zsuzsa felvételei)



A Nemzeti Színházban Tünde fehér ruháján napok és csillagok ragyognak. A tündérlány érkezésekor hattyúszárnyakat visel. Kecsesen verdes velük, nőiesen mozgatja őket. Problematikusnak érzem ezt a megoldást, annak ellenére, hogy mind Vörösmarty szövegével, mind a folklórhagyománnyal összeilleszthető. Túlzottan is direktté, naturálissá válik ezáltal az, ami inkább szimbólumértékű. Nem valóságtól elemelkedő metafora teremtődik ezzel az ötlettel, hanem két közvetlen, áttételek nélküli jelenség kapcsolódik össze. Egy nő hattyúszárnyat ölt, állati attributomokat visel. Éteri hatás helyett groteszk benyomás keletkezik. (Ugyanakkor nem értjük, hogy később hová lesznek a szárnyak, nem érzékeljük, hogy miért nincs már Tündének szüksége rájuk.)

Ráckevei Anna Tündéjében remény és csalódottság hullámzik. Naiv tapasztalatlanság, önállótlanság érződik figurájában, és annak a lehetősége is, hogy a komor élmények sokaságával találkozva minden titkok tudójává váljék. Így képes sorsot teremteni magának és szerelmesé-nek.

A békéscsabai Tünde elé Ilma pokrócokat tereget, hogy asszonyának ne kelljen a porba lépnie. A tündérlány átugorja a színpad szélét, mintha így közlekedne, ugrálgatva, a világszintek között. (A szőnyegek persze ebből az előadásból is nyomtalanul tűnnek el, de mintha az ugrálgatás iránya is megváltozna.)

Tihanyi Szilvia Tündéje a szerelembe zuhant kamaszlányok teljes odaadásával fordul Csongor felé. És nem érti igazán, hogy melyek azok a gonosz erők, amelyek elválasztják 5t kedvesétől. Teljes szívével, boldogságra képes örömmel szeret, de a föld árnyék s oldaláról még keveset tud.

Békéscsabán valóban szerelmespár jelenik meg színpadon. A két kamasz szájából hitelesen hangzanak a születő összetartozás, majd a kényszerű szétválás mondatai. Gesztusaik már nem csak szerepróbák. 4 Nemzeti színpadán megjelenő szerelmesekből viszont hiányzott az az elementáris összetartozás, amely nélkül nehezen képzelhető el a történet. Amikor megszólalnak, inkább Vörösmarty-verseket hallunk, s nem egymásnak szánt mondatoka . Mozdulataikban is keresettséget érzünk. Mindez az előadás általánosabb, játékstílusbeli problémájára utal.

A segítők ábrázolása mindkét előadásban konvencionális. Ilma és Balga Csongor és Tünde földhöztapadt tükörképei-ként jelennek meg. Az éggel kapcsolatot kereső szerelmespárral szemben a házas-pár földi célok és örömök igézetében él. Ebből következően megjelenítésükben a komikus hatások a meghatározóak. Bánsági Ildikó Ilmáját a derűs életszemléletté nemesített közönségesség jellemzi. Bökö-

nyi Laura Ilmája Tünde gyengéd barátnője, tele anyáskodó gesztussal. Cseke Péter ravaszkodó, ámuldozó, bumfordi alakot játszik. Magyar Tivadar a Balgára akasztott bugyutaságot feltűnően harsány színekkel jelzi, mintha számára csak a közönség szórakoztatása lenne fontos.

Az ellenfelek megjelenítése gyökeresen más a két előadásban. Csiszár Imre rendezése a világszintek teljességére utal. A mozdulatlanná dermedt éggel szemben felerősíti a mélyvilági erőket. A szerelmesek ebben az előadásban a pokol lényeivel találják magukat szembe. Mirigy Tündéék szerelmes együttlétének felfedezésekor a föld mélyéről bújik elő. Köpenye a felszínt borító palást, amely vele együtt emelkedik fel. Arca is barázdált, vén, akár a föld. Timár Eva játékában Mirigyet az eredendő bosszúvágy, az ősvilági gyűlölet jellemzi. Az ördögfiak is (Nemcsák Károly, Szirtes Gábor, Hunyadkürti István) vermekből bukkannak elő. Szőrös testük, artikulálatlan hangokkal is összekapcsolódó, heves mozdulataik a pokol küldötteinek, pusztító erők megtestesítőinek mutatják őket.

Tasnádi Márton rendezésében minden evilági. Még akkor is, ha szereplői időnként feltekintenek az égre, a föld mélyéről, a színpad alól pedig többször halvány fények szűrődnek ki.

A békéscsabai Mirigy (Szentirmay Éva) inkább csalódott úriasszony, az öregséggel szemben ellenszert kereső, korosodó nő. Tasnádi fontosnak érzi, hogy motiválja szándékait. Ezért a darab végét, az ötödik felvonás közepét áthelyezi az elő-adás elejére. Azzal kezdődik a játék, hogy Mirigy megérkezik a kertbe, az almafához. Vájni kezdi gyökereit, hogy ezzel talán visszaszerezze ifjúságát. A harc értelmét ez jelenti: az időtől meggyötört ember szembeszáll az időtől érintetlen ifjakkal. (Ezért olyan fontos a szerelmespár fiatalsága.)

Miközben Mirigy a fa gyökereit tépi, megérkeznek az ördögfiak (Árdeleán László, Tihanyi Tóth Csaba, Dégi János). Inkább újból összetalálkozó fiatal vándorok, messziről jött keleti utazók, mint manók. Játszanak, évődnek, s nem pusztítanak. Megkötözik Mirigyet (hogy pontosan miért, nem derül ki), s ezzel megteremtik a darabkezdő helyzetet. Csongor az általuk fához láncolt boszorkányt oldja fel. Mintha egy szüntelenül ismétlődő játékról, állandóan újrakezdődő történetről lenne szó. Nemzedékek örök körjátékáról?

Az elmondottak természetesen összefüggenek az előadások játékstílusának jellemzőivel, problémáival.

A Nemzeti Színház képi varázslatot gondolatisággal összekapcsoló előadásában a szövegmondás is a költészetet hangsúlyozza. A poétikus nyelv szépségei, filozófiai utalásai válnak fontossá, s nem az, hogy hitelesen hassanak a szituációk. Az előadás súlyos tehertételének érezzük ezt. Sokszor kísért a szavalás, deklamálás emléke a színészek megszólalásaiban.

A békéscsabai előadás könnyedebb, játékosabb. Tele sok apró fintorral, nézőkre való kikacsintással. (Ilma reggelit hoz a szerelmeskedő Tündééknek, kezében a hajnali újság, a Nemzeti Sport. Mirigy hosszú szipkával szivarozik a záróképben.) Ugyanakkor sokszor esetlegesnek, végiggondolatlannak, következmények nélkülinek tűnnek a játékötletek. (Hogy érkezhet léghajón a három vándor, ami-kor ők hangsúlyozottan evilági lények? Mért játszanak az ördögfiak hosszú játékot arról, hogy a cserebere közben már nem tudják, melyik a valódi s melyik hamis a varázseszközök közül, ha ennek később semmiféle jelentősége nincs? Hogy fordulhat át Balga önfeledt pojácasága a három vándor tragikus visszatérése után elkeseredett hangú tanúságlevonásba?)

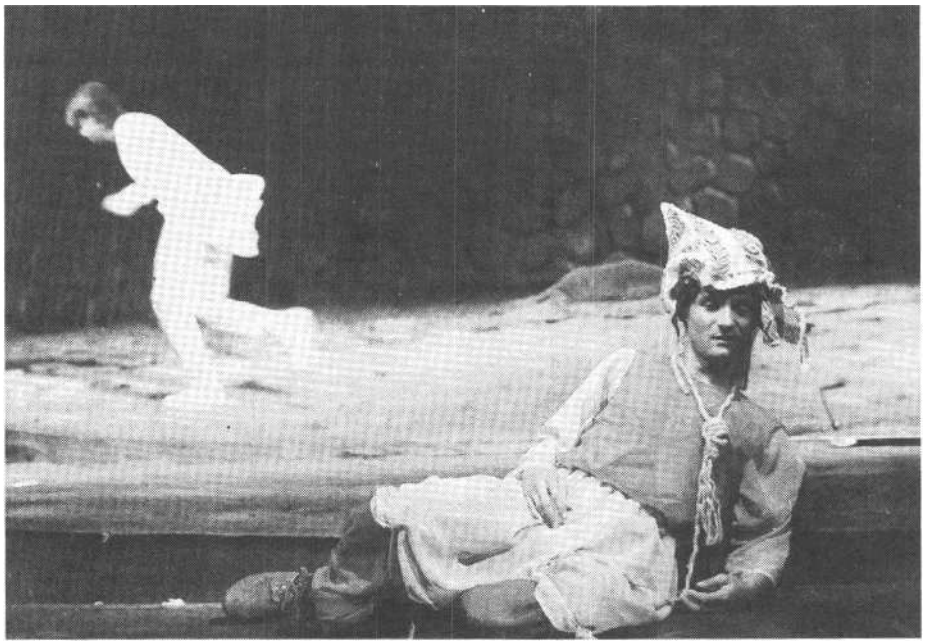
Kárpáti Levente (Csongor) és Tihanyi Szilvia (Tünde) a békéscsabai előadásban

Honnan-hová?

A legfontosabb kérdés természetesen az, honnan hová tartanak a szereplők, milyen életút jelképe a megjelenített történet? Milyen erő győzelme határozza meg végül az életet?

Csiszár Imre előadásában a szerelmespár kerekedik felül, de győzelmükben erőteljes a veszteség élménye.

Első együttlétük színhelye, az almafa odva hajóalakot formáz. Világszintek között közlekedő mitikus útieszközt ez éppúgy jelez, mint Kharón ladikját. Mirigy közbelépése fordítja át az első jelentést, az égbe induló boldogságlehetőséget a második jelentésbe, a pusztulással szembesülő kényszerúttá. Tünde megjelenésekor dús aranyhajat visel. Mirigy lenyírja a fürtöket, megszerzi a hajkoronát. (Fontos pillanat ez az előadásban, annak ellenére, hogy megjelenítését ügyetlennek érezzük; az aranyhaj eleve kelléknek tetszik, a hajnyírás pedig skalpolásként hat.) A hajvágás rituális gesztusa ugyanis az erőtől való megfosztást, a másik feletti hatalom megszerzését jelképezi. Ezért kell menekülnie Tündének. A veszteségét felfedező tündérlány fején rövid, fekete haj. Az arany színt, a napjelképet, az éginek, a halhatatlanságnak jelét felváltja a fekete, az éjszínű, az alsó világot jelképező. Tünde ezzel teszi meg az első lépést az



Magyar Tivadar Balga szerepében (Ilovszky Béla felvételei)

öröklétből a halandóságba, hogy égi tündérből földi lénnyé változzon. Azzal, hogy az Éj kitagadja, csak betetőződik ez a folyamat. Tünde folyamatosan növekvő éjszínű hajába a zárójelenetben már ősz tincsek vegyülnek. A mulandóság bélyegét viseli tehát magán a végül párjára, boldogságára találó szerelem. A záróképben az összeölelkező szerelmesek a kitáruló sírok mélyével néznek szembe. Né-hány pillanattal előbb még az eget figyelték. Az elhalványuló csillagok mögül egy ház körvonalai bukkannak elő. Itthon van-nak itt, e világban, s már nincsenek otthon az égben.

Sorsuk ugyanaz lenne, mint a meggyötörten sírba szálló három vándoré? Vagy egymásba kapaszkodva még egyensúlyozhatnak a mélység peremén? Netán az előző jelenetben a házból csúszdán földre pottyanó bájos gyermeknemtők jelentik sorsuk távlatát? Az utódaikban tovább élő emberpár halhatatlanságának jelképei ők? Hiányérzetünk azért támad a Nemzeti előadását látva, mert nem tudunk ezekre a kérdésekre válaszolni. Erőteljesen, súlyosan jelenik meg Csiszár Imre rendezésében a pusztulás élménye, de az enyészettel viaskodó szerelem távlatai, esélyei súlytalanok. A gyűlölet pokolfiguráival szemben a szeretet égi erői kevesebb meggyőző erővel jelennek meg.

A békéscsabai előadást is a pusztulás élménye keretezi. Ez azonban itt nem vizuális, csak verbális szinten jelzett. Mindkét részt ugyanis az Ej még sötétben, hangszóróból (fiatal férfihangon) felhangzó monológja vezeti be. Mintha az éjszaka az egész világra kiterjesztette volna birodalmát, mintha minden szinten az enyészet egyetemes törvényei uralkodnának.

Békéscsabán Mirigy diadalmaskodik. Vele kezdődik és vele zárul az előadás. Pedig ő itt nem az elementáris gonoszságot, pusztán a kiábrándult felnőttlétet, a keserű öregséget jelzi. Sokszor inkább okít, magyarázgat ármánykodás helyett. A múló idő zavart, reménytelen tudása az övé. Ezt kívánná átadni a fiataloknak? Csak ez az, amit megérthetnek a kamaszok? Felnőtté válni pusztán ennyit jelentene? Megérteni, hogy nem marad semmi ugyanaz, hogy minden átalakul. De hogy mivé-erre bizonytalan a válasz. Se életté, se halállá. Élőhalállá? Várakozássá? Mindkét lehetőség benne van a záróképben (ami az előadás elejére illesztett jelenetek hiányával sutára sikerült). A három vándor elterülve fekszik a földön. Meghaltak volna? Csongor ott gubbaszt közöttük, a világdobogó közepén. Oldalán Balga üldögél. Felkuporodnak az ördögfiak is. Megérkezik Tünde és Ilma. A színpad előterébe telepednek, háttal a többieknek., Tünde elmondja a szerelmes egymásra találás szavait Csongornak, szomorúan, tétován. Nem fordul hátra. Csongor nézi őt. Érteni akarja, amit a lány mond, de kételkedik is. Nem tudják pontosan, mivé lett szerelmük, hová tűnt biztosnak hitt boldogságuk. Fogalmuk sincs, mi vár rájuk egymás mellett. Hallgatnak. Nem mozdul semmi. Sokáig tart a várakozás.

Végül nagy nehezen szétnyílik a hátsó kőfal. Mögüle az ég kékje bukkan elő. Lassan indulnak erre, kézen fogva Csongor és Tünde. Balga és Ilma is utánuk ballag. Beteljesedés lenne ez, vagy csak a makacs álmodozók derengve felfénylő menedéke? Megérkezés ez, vagy menekülés az életből? A következő pillanatban ugyanis bezárul a kőfal, eltűnnek a párok, s a világszínpad közepén Mirigy ül színes ruhájú, elégedetten szipkázó úrasszonyként. A többiek is felülnek, felnéznek már. Mindenki magányos. Kezdődhet elölről a játék.

Arról szólna a *Csongor és Tünde,* amit e két előadás sugall? Az elenyésző szerelemről? Arról, hogy minden olyanná válik, amit senki sem akart igazán? Mintha maguk az előadások igazolnák ezt a feltevést. Úgy érezzük,, amit láttunk, a létrejött előadások összességükben nem egyeznek az eredeti rendezői szándékokkal.

Csiszár Imre poétikus látványszínházának (a játékstílus megoldatlansága, a képek időnkénti erőtlensége miatt) az avítt „művészszínház" veszélyeivel kell szembenéznie, ahol a deklamálás, a teátrális pózok a meghatározóak. A néző pedig azt hiszi, hogy azért látott művészetet, mert a színészek emelt hangon beszéltek, s kellően érthetetlen és unalmas volt, ami a színpadon történt.

Tasnádi Márton játékos „diákszínházának" az öncélúság és a közönség tetszését hajhászó ripacskodás veszélyeitől kell tartania. A könnyebb megoldás keresésébe csúszhat át minden, holott születhetne eredeti hangulatú, felszabadító játék is.

Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde (Nemzeti Színház)
Díszlet: Vayer Tamás. *Jelmez:* Szakács György. *Zene:* Mártha István. A *rendező munkatársa:* Mixtay Péter. *Rendező:* Csiszár Imre.
Szereplők: Mihályi Győző, Ráckevei Anna, Cseke Péter, Bánsági Ildikó, Timár Éva, Nemcsák Károly, Szirtes Gábor, Hunyadkürti István, Bregyán Péter, Szersén Gyula, Dóczy Péter, Fráter Kata, Lukács Margit.

(Békés megyei Jókai Színház)
Díszlet- és jelmeztervező: Csik György. *Rendező:* Tasnádi Márton.
Szereplők: Kárpáti Levente, Kalapos László, Tóth Titusz, Tamás Simon, Magyar Tivadar, Árdeleán László, Tihanyi Tóth Csaba, Dégi János, Tihanyi Szilvia, Bökönyi Laura, Szentirmay Éva, Fazekas Andrea, Csizmadia Eva, Locskai Andrea, Márton Szilvia.

KOLTAI **TAMÁS**

A JELEC-JELENSÉG

CSEHOV: SIRÁLY

Egy híján húsz éve, hogy főrendezői szűzbeszéd gyanánt Zsámbéki Gábor megrendezte a *Sirályt* Kaposvárott. Programadó előadás volt, a „Kaposvár-jelenség" kezdete, bár ezt abban a pillanatban még senki sem sejtette. Alig két hónappal később, amikor Székely Gábor is Csehov színházügyi négyfelvonásosát állította színpadra Szolnokon, földerengett, hogy tudatos hangütésről, kettejük közös szellemi frontjáról van szó, amit később igazoltak az események. Azóta világos, hogy az 1971-es kaposvári és szolnoki Sirály *a* Trepljovok és Nyinák, az „új művészet" harcát hirdette meg „a rutin és előítélet" színháza, „a szent művészet papjai" -az Arkagyinák és Trigorinok - ellen. A hangos kopácsolás, amivel az uradalmi muzsikok az előadás kezdetén fölállították a Trepljov darabjához ácsolt színpadot, egyszeriben szétverte a Csehov színművei fölött évtizedek óta lebegő atmoszferikusságot. Nyers, illúziótlan, a szituációkat kegyetlen élességgel átvilágító szemlélet jellemezte mind Zsámbéki, mind Székely elemzését. Bizonyos értelemben esztétikai tendenciózusságot vittek a műbe, mondhatni tézisdrámát csináltak a Sirályból.

Azóta változtak az idők, de bármennyire változtak is, a *Sirályt* Kaposvárott ma sem lehet másnak tekintetni, mint programatikus előadásnak. Nemcsak az immár színháztörténetté vált előzmények miatt, hanem mert újra „helyzet van", a „Kaposvár-jelenség" a jelek szerint kikezdhető, mind belülről, a hőskorszak önfeláldozó heroizmusa iránti nosztalgiából, mind kívülről, hála a színházművészet elmúlt évtizedeit szürkehályogon át szemlélő új érzéketlenségnek. A külső megítélés vaksága ellen nehéz bármit is tenni, különösen, ha az a bocsánatos tájékozatlanság számlájára írható; aki szerint a kaposvári színház ideológiai megrendelésnek tett eleget, nyilván az elhíresült együttes egyetlen előadását sem látta, és a társulatot (sőt, a társulat pártolóit) sújtó nyilvános atrocitások is elkerülték a figyelmét. Nem ez a megfelelő hely, illetve alkalom a magyar színházművészet és a pártállam viszonyának értékelésére, de annyi kockázat nélkül leszögezhető, hogy aligha volt intézmény az elmúlt két évtizedben, amely kifinomultabb művészi minőségben képviselte az ellenzéki gondolkodást és ezáltal hathatósabb előkészítője lett volna a szellem demokratikus átalakulásának, mint a kaposvári Csiky Gergely Színház.

Koltai Róbert (Szorin) és Quintus Konrád (Trepljov) a kaposvári Sirályban

Mindamellett, ha az együttes bemutatja *a Sirályt,* jelzi, hogy maga is szükségesnek tartja az önvizsgálatot, kíváncsisággal fordul a múltja felé, nem fél szembenézni a „Kaposvár-jelenséggel", annak születésnapi előestéjén. Ez az önként vállalt kihívás nem nélkülözi a jogos rátartiságot sem, hiszen Kaposvár máris kétszer annyi időt élt meg, amennyi a nemzetközi közmegegyezés szerint „benne van" az efféle társulásokban.

Menczel Róbert díszlete az újnaturalizmus szellemében fogant. Annak idején Szinte Gábor lecsupaszította a színpadot, Menczel most beépíti. A díszlet egyre zártabb, a szereplők körül fokozatosan szűkül a tér. Az első felvonás hatalmas, ácsolt színpadának függönye a „kozmoszra" nyílik, mintegy Trepljov darabjának elvont végtelenségérzetét fokozva; Nyina úgy kuporog a függöny mögötti tönkszerűségen, mint valami történelem előtti időkből itt maradt megalitkövön. A második és harmadik felvonás színpadnyílást beépítő tornáca horizontális mozgásra készteti a szereplőket; hátrafelé csak egy keskeny pallón lehet közlekedni. A negyedik felvonásra ez a tér is bezárul üvegablakokkal, a befújt-bepárásodott táblák közül egyetlenegy nyitható a külvilágra. Az első felvonásban a világegyetemet föltáró színpadkeret övezi Nyinát, az utolsóban egyetlen ablaktáblányi, leszűkített végtelen látható mögötte.

Egyébként Ács János rendezése csínján bánik a szimbólumokkal. Az első felvonásban Trepljov az ácsolt színpad függönye mögül erőszakos mozdulattal löki Nyina felé a lány hófehér jelmezét-Vágó Nelly terve-, ami úgy értelmezhető, hogy a „sirály" az ő teremtménye. A második felvonásban a lelőtt madár köré nem szerveződnek hangsúlyos játékok; a színpad sarkában fekvő tetemre Trigorin épp csak egy futó pillantást vet kifelé menet. Az utolsó felvonásra kiderül, hogy csak ugyan nem tekintette másnak, mint „témának egy közepes méretű novellához": a kitömött állatot röptető, infantilis játéka azt hangsúlyozza, hogy nem emlékszik - vagy ami rosszabb: *nem* akar emlékezni - Nyinára, s így az előadás végére a figura jócskán veszít a súlyából.

Ács drámaértelmezését minden kétséget kizáróan a Nyinát játszó színésznő személyisége határozza meg. Nagy-Kálózy Eszter nem kislányos naiva, tehát alkatánál fogva nem tartozhat az első felvonásban repeső bakfisként megjelenő Nyinák közé. Érettebb, megfontoltabb rajongó, aki nem a szokásos üde bájjal, inkább valamiféle komoly áhítattal viseltetik a művészet iránt. Első találkozásában Trigorinnal rejtett rendezői irónia lappang. Jordán Tamás Trigorinját zavarba hozza a néma megjelenésével és kissé sznob művészetrajongásával erős egyé-

Nagy-Kálózy Eszter (Nyina) és Jordán Tamás (Trigorin)

niséget sugárzó Nyina, ezért kezd el sután a halakról beszélni. Nagy-Kálózy már előbb, Trepljov „monodrámájának" is nagyobb hangsúlyt ad a megszokottnál, mert illik hozzá a „szerep", azonosul vele; az ő szájából nem egy butuska csitri lelkes, de értelmezetlen szóáradata csörgedez elő, inkább egy avantgárd műalkotás hiteles interpretálásának lehetünk a nézői. Harmonizál vele Quintus Konrád Trepljovja, aki feltűnés nélkül megjelenhetne a Fiatal írók József Attila Körének ülésén.

Az új művészet képviselői tehát markánsabbnak, fölkészültebbnek mutatkoznak a sokévi átlagnál. De túl egyszerű volna, ha Arkagyinaként és Trigorinként „rutinos iparosok" állnának velük szemben. A köztük lévő viszonyt, miután az új művészet már megharcolta a harcát, nem érzékeljük olyan egyértelműnek, mint húsz évvel ezelőtt. Sok tapasztalatot szereztünk azóta. Az Arkagyinát játszó Molnár Piroska - a húsz évvel ezelőtti kaposvári Nyina - mellőzi a sztáros allűröket, nem mórikál, nem „szerepel", természetesen éli meg a híres színésznő kissé elemelt civil magatartását. Neki elhihetjük, hogy csakugyan nem vállalt szerepet azokban a szánalmasan tehetségtelen darabokban, amelyekről Trepljov beszél. Annál inkább a repertoár gerincét adó „jól megcsinált színművekben", amelyek biztosabb megélhetést nyújtanak, mint a Trepljov-féle avantgárd.

Arkagyina realista, éppúgy, mint Trigorin. Jordán Tamás abból indul ki, hogy aki tudja magáról, hogy nem Tolsztoj és nem Turgenyev, az emberileg és íróilag nem lehet tökéletesen értéktelen. Jordán Trigorinja közepes méretű elbeszélések szerzője, közepes méretű író és közepes méretű ember. Tisztában van vele, hogy jegyzetblokkokra megfigyeléseket rögzíteni, művészetet cetliélményekből összerakni nem valami elegáns írói módszer - arról nem beszélve, hogy horgászni sokkal kellemesebb-, de azért becsülettel és a tőle telhető szenvedéllyel „űzi az ipart". A tőle telhető szenvedéllyel szeret bele Nyinába is, s miután a lányt valószínűleg inkább az író vonzza benne, mint a férfi - „nincs is nagyobb gyönyör" az alkotás gyönyörénél, mondja egy átlagos fiatal lányra nem épp jellemzően -, aligha csodálkozhatunk, hogy csak takaréklángon izzik föl közöttük az érzelem. Nagy-Kálózy Eszter tartásában, ahogyan fölhúzott, majd az ülőkén átvetett lábakkal hallgatja Trigorint, fölfedezni vélek némi ki-hívó tudatosságot; épp csak annyit, amennyi az alkatához illő Nyinában semmiképpen sem csinált, hanem szinte természetes.

A négy, művészettel mérgezett főfigurán kívül mintha szándékosan elszikárosodott lelkeket sorakoztatna föl Ács, akik az utóbbi évek mélylélektani Csehov-előadásaitól eltérően kevésbé hajlamosak az önreflexióra. Ács amúgy sem a lélektani finomságok rendezője, így nem meglepő, ha a játékbah viszonylag kevés a metakommunikáció és a belső történés. Csákányi Eszter Másája nem az az önsajnáló-ön-gyötrő fajta, aki végighurcolja a drámán a maga titkolt sorstragédiáját; ehelyett ön-ironikus, diabolikus nyíltsággal vállalja alkoholizmusát és Trepljov iránti szerelmét. Koltai Róbert Szorinjából sem árad a zsörtölődő kedélyvesztettség; megmarad szószátyár zsánerfigurának. Pogány Judit és Csernák Árpád Samrajev házaspárjának viszonyából hiányzik az a belső feszültség, amely motiválná Polina Andrejevna rejtélyes vonzalmát Dorn doktor iránt. Ezek a belső szálak nincsenek kellően kidolgozva az előadásban - Csapó György Medvegyenko tanítóján sem érezni a helyzetéből fakadó megaláztatást -, így az említett alakításokat a karakter fölfedezésére irányuló kalandvágy helyett a rutinos építkezés biztonsága jellemzi. Kivétel Helyey László Dorn doktora, aki a maga fiatalon megélt életével-talán mert még most sem öreg - egy könyvvel a kezében félrevonulva szellemi élvezetre is képes.

A váratlanul, irracionális kegyetlenséggel feltörő igazságra, ami Ács legjobb rendezéseire jellemző, az utolsó felvonásig kell várni Quintus Trepljovjából kora-

Pogány Judit (Polina Andrejevna) és Helyey László (Dorn) **(Ilovszky** ***Béla felvételei)***

vén, morc csodabogár lett, aki elmezavarnak látszó közömbösséggel él a maga külvilágot kizáró szigetén, három székzökkentéssel tornázva magát kényelembe íróasztala előtt, és külön vitákat folytatva Trigorin hűlt helyével. A melodráma szövete végképp fölfeslik a befejezésben. Az asztalra kuporodó Nyina tartása, ahogy fölveszi az egykori, romantikus éjszakán a Trepljov-darabban elmondott monológ „rendezői beállítását", nem fájdalmas, sokkal inkább hideg, drasztikus mementó. Nem egy fásult, ábrándjait vesztett, megkeseredett lény idézi föl nosztalgikusan az egykori „színházcsinálás" könnyeztető emlékét, hanem a Jelecbe szerződött színésznő olvassa rá gyöngeségét a meg nem értett zsenire. Trepljov nem is bírja elviselni a leckét - fülét befogva, hisztérikus rohamban rázkódik az ágyán. A jelenet nem tűri a tragikus meghatottságot. Nyina ahelyett, hogy egyetlen pillanatra is összeborulna Trepljovval a közös emlék könnysátorában, végleg távozik a művészet iránti ártatlan lobogások színhelyé-ről. Mindketten rájöttek a realitásra - Nyina gyötrelmek árán megtanult görcsök nélkül játszani, Trepljov viszont egyre görcsösebb lett, mikor fölismerte, hogy „nem a régi vagy az új forma a fontos", hanem az, hogy nem törődve semmiféle formával, szabadon áradjon belőlünk, amit mondani akarunk. Trepljovot görcsbe rántotta és megfojtotta a saját mássága, Nyina megtanulta, hogyan kell folyamatosan jó színésznőnek lenni Jelecben.

Keserű igazság, vitathatatlanul. Talán megkockáztatható következtetés: ha a húsz évvel ezelőtti kaposvári *Sirály* az indulásról szólt, a mostani a megmaradásról.

Csehov: Sirály (kaposvári Csiky Gergely Színház)
Fordította: Makai Imre. *Díszlet:* Menczel Róbert. *Jelmez:* Vágó Nelly. *Segédrendező:* Tombor Zsuzsa. *Rendező: Ács János.*
Szereplők: Molnár Piroska, Quintus Konrád, Dánffy Sándor, Koltai Róbert, Nagy-Kálózy Eszter, Csernák Árpád, Pogány Judit, Csákányi Eszter, Jordán Tamás, Helyey László, Csapó György, Kósa Béla, Milák Hajnalka.

A Berlini (korábban Nyugat-berlini) Állami Színházak igazgatójává kinevezett Alexander Lang Schiller *Haramiák* című művének színrevitelével mutatkozott be. A második bemutató *a* Faust első része. A címszereplő: Christian Grashof, Mefisztó: Hilmer Thate.

N apjaink vékonyan csordogáló hazai drámairodalmában lassacskán kitapintható irányzattá terebélyesül a valóság nyers, olykor brutálisan naturális

KOVÁCS DEZSŐ

LELKI PECA

KÁRPÁTI PÉTER: AZ ÚT VÉGÉN A FOLYÓ

színpadi megidézése, egyfajta pszeudonaturalizmus, amelyet persze bízvást nevezhetnénk a különböző művészeti ágakat elöntő posztmodern leképezésnek, hasonlóképpen az esszédrámák, a műfaji átköltések, az ironikus vagy nosztalgiázó pszeudoműfajok divatjához. A kor - úgy tetszik - a drámában is elsősorban az erős, sokkoló impulzusokat, az előjelek nélküli hatásosság esztétikai radikalizmusát követeli meg a szerzőktől, s csak kevésbé a valóság- és jellemábrázolás elmélyültségét vagy árnyaltságát. Sokkolóan hatásosnak és érzékekre hatónak tanácsos lenni, mindenáron vélheti napjaink színpadi szerzője, hogy hangja meghallassék a műfajok harsogó zűrzavarában s a médiák XX. század végi, érzékszerveinket bombázó kommunikációs dömpingjében.

E helyzet hátországaként ott húzódik még a nyolcvanas évtized színpadi irodalmának ama szociológiai sajátossága, miszerint az írók inkább emelték a kortárs drámák főszereplőjévé az értelmiség önvizsgálatát, a lelkekben lejátszódó drámai történések analízisét, semmint a társadalom mélyszerkezetében történő elmozdulások drámai konzekvenciáival való szembesülést vagy a perifériára szorultak öntörvényű, súlyos tragédiáit. Mintha számőzetett volna színpadjainkról a tragédia, holott egy vesztébe rohanó, gyorsan erodálódó társadalmi berendezés ontotta a tragikus sorsokat, gerincroppantó élethelyzetket, kis és nagy formátumú individuális és közösségi tragédiákat. A kor, amelyben élnünk, adatott, „drámaibb" volt, mint amennyit a színpad föl tudott szikráztatni belőle; igaz, ugyanez a kor a maga eszközeivel mindent elkövetett azért, hogy a katartikus szembesülés a színházban ne következzék be. S míg a hetvenes-nyolcvanas évek új prózája és szocio- vagy dokumentumfilmje például erős szellemi kisugárzásával maga is részévé tudott válni a társadalomban zajló átalakulási folyamatoknak, addig a színház - a kortárs drámák nagyobb többségének színrevitelében legalábbis - fáziskésésbe került e folyamatok leképezését illetően, paradox módon még a klasszikusok adaptációjához képest is. Kivételek persze - szerencsére - mindig voltak, Kornistól Spiróig, Nádastól Schwajda Györgyig.

A Pesti Színház bemutatója, Kárpáti Péter új drámája szinte példaértékűen mutatja föl egy műfaj helyzetét, törekvéseinek buktatóit és lehetséges kiútjait. Kárpáti darabja jellegzetesen posztmodern dráma, amely az újnaturalizmus sokkoló eszköztárának kiaknázásával kíván esztétikai hatást elérni, miközben a mű, szerkesztésmódja, jelenettechnikája és konfliktuskezelése révén, egyfolytában „elemelni" igyekszik a játék jelentésszintjét a naturalizmustól, egészen a „misztériumjátékig".

A társadalom perifériájára szorult hősök bukkanak fel a dráma öt epizódjában, egy dél-baranyai kisközség nyers életviszonyai, zárt világa és véres konfliktusai tárulnak elénk. Úgy, ahogy megtörténhetnének, vagy úgy, ahogy megtörténtek valaha. Az öt epizódot lazán fűzi egymáshoz a főhős, egy sántikáló cigányfiú, ,,pici Jani" jelenléte. Az elsőben a szomszédlány éppen lemondatni készül őt törvénytelen apaságáról, mert magának férjet, balkézről fogant porontyának hites apát akar. A véletlenül fogant gyermek ezúttal szabályos piaci adásvétel tárgya lesz: hősünk egy kiszuperált katonai zubbonyért cserébe kényszeredetten lemond apai jogairól. A második epizódban Jani fölkeresi horgászcimboráját, Keszeget, de csak agyonnyúzott, megviselt asszonyát találja otthon, aki sivalkodó gyerekeit igyekszik ráncba szedni. A férj csöndesen fekszik az ágyon, mozdulatlanul, kihűlve, merthogy éppen meghalt, áramütés érte a maga fabrikálta csalifogótól; el kéne már vinni a háztól, de a szállítók csak nem

Szarvas József (Jani) és Pap Vera (Jutka) Kárpáti Péter darabjában (Koncz Zsuzsa felvétele)

jönnek. A harmadik számú történet azt meséli el, miként találkozik össze a békésen horgászó Jani a Dráva-parton a férjét csaló, gyerekágyból alig fölkelt Rózsival, aki a negyedik epizódban, hátrahagyva bömbölő csecsemőjét és dühöngő, szadisztikus indulatokkal megáldott férjét, levegőzni megy, majd visszatér, gyereket szoptat, s magához vonja baltával hadonászó, síró emberét. Az ötödik epizódban Jani a Nagy Hallal beszélget (pontosabban csak a hangjával).

Drámai magvára csupaszítva banálisnak, siváran egysíkúnak és színpadszerűtlennek tűnhet e láncolatos szerkesztésű történéssor, ám a színjáték egészében koncentrikus köröket rajzolva hatol egyre mélyebbre az emberi nyomorúság és kiszolgáltatottság sötét bugyraiba.

Az út végén a folyó hősei kivétel nélkül sorsuk csapdájában vergődő, végtelenül kiszolgáltatott és esendő figurák, akikből nemcsak a sorsvezérlés képessége hiányzik, de fölismerni sem tudják elképesztően lepusztult és nyomorúságos élethelyzetük kiúttalanságát. Az archaikusan zárt, társadalom alatti létből nincs számukra sem kiút, sem megváltás, csak a folytonos öncsalások, az önpusztítás narkotikuma, az apró pótcselekvések koreográfiája, a drávai horgászástól a gyerekek gyötréséig. Igazat kell adnom a szerzőnek, Kárpáti Péternek, mikor azt állítja nyilatkozatában, hogy valahol a realitás és irrealitás határán lebegnek ezek a néhol morbid, néhol az elviselhetőség határát súrolóan brutális és kegyetlen epizódok, még akkor is, ha minden mozzanatukban valóságos emberi cselekvéseket ábrázolnak. Az író vélhetőleg a nyersen naturális élettények és cselekvések sokkoló felerősítésével, illetve néhol lefokozásával kívánta megteremteni művének sajátosan lebegő, irreális drámai atmoszféráját, s ekként létrehozni azt a mitikus jelentésszintet, amelyen a valóság primér élettényei spontánul, mintegy önmagukban mutatják föl a dolgok fantasztikumát, s transzponálódnak egyfajta misztériumjáték fázisaivá. Ezt szolgálná a játék bújócskázó szimbolikája is, a szüntelenül síró-rívó gyermektől a kifoghatatlan, beszélő Nagy Halig. Szolgálná, ha éppen a kulcsjelenetben, a szimbolikus erejűnek szánt utolsó epizódban nem úszna át a játéka leglaposabb moralizálásba, suta didaxisba. Ami persze visszamenőleg is megteszi hatását: hitelteleníti az eddigi jelenetek ilyetén érvényességét.

A mű öt epizódja ettől függetlenül is elég nagy színvonalbeli eltéréseket mutat: a kezdő jelenetek erős felütése után a középső rész dramaturgiailag kidolgozatlan, ügyetlenkedő epizódja megszakítja a játék logikai ívét, kioltja a megteremtett feszültséget, „leülteti" a játékot, a negyedik, robbanásveszélyes szituációjával és dialógusaival, önállósuló kamaradrámaként szikrázik föl előttünk, hogy aztán a leplezetlen szimbolikájú ötödik epizód didaxisával végképp megtörje a játék stílusegységét. Nem teremtődik háta jelenetfüzérből misztériumdráma, csak érzékletes képek villannak föl rendre egy ritkán látott, ritkán felszínre hozott életformáról, amely szociografikus újszerűségével egy ideig elvarázsolni látszik a publikumot, ám a kíméletlen önszembesítés katarzisával végül mégsem rendít meg.

Az ifjú szinpadi szerzőről, Kárpáti Péterről eddigi két bemutatója kapcsán már leírták, hogy kifinomult érzékkel tud szituációkat teremteni, dialógusokat írni, s virtuóz módon birtokolja a nyelvet. A nyelvhasználat e drámájának is erőssége; Kárpáti pontosan és hitelesen idézi meg részint a társadalomalattiság dialógusait, részint a dél-baranyai tájnyelvfordulatait. Hogy mennyire így van, műve negyedik epizódja - Ignácz a csecsemővel -, e sziporkázóan eleven kamaradráma bizonyítja, egyaránt vallva a szerző nyelvi-dramaturgiai érzékenységéről, színműírói iskoláiról (Spirótól Kornisig és Edward Bondig) - s arról, hogy egész estés drámára még nem futja erejéből.

Szikora János rendezésének első és legfontosabb erénye a szereposztás: tudott és mert szakítani a vígszínházi társulat játékkonvencióival s a genius locival, amikor csapatát vendégművészekkel és főiskolásokkal kiegészítve a maga karcos élességében, nyers darabosságában vitte színre Kárpáti drámáját- „az új demokrácia hordalékával eláraszott Váci utca közepén". Efféle drámai elevenséget és konvenciók nélküli színjátszást utoljára a Gothár Péter rendezte Caragiale-darab, a *Farsang* előadásán láttam a Pesti Színházban; sehol egyetlen rutinból „lebonyolított" jelenés, kéztördelő gesztus vagy hatásvadászó modorosság - minden szereplő a játékot szolgálja, tehetsége szerint, de életre-halálra, mert itt vérre megy a játék. S - pillanatokra - megtörténik az a csoda, amely magyar drámákkal igencsak ritkán esik meg széles e hazában, hogy a színpadi játék „megemeli" a drámát, könnyedén átlendíti döccenőin, s izgalmas előadást hoz létre kísérleti anyagból. Mert erről van szó: egy csapat fiatal évjáratú színész, rendezőjével együtt ráhangolódva a mű világképére, eljátssza, hogy milyen is lehetne ez a dráma.

Közülük is Derzsi János bravúros szerepformálása a legformátumosabb: Ignácza annyi robbanóan gyilkos indulattal, esendő magábazuhanással és dadogó egykedvűséggel dühöng, tajtékzik, játszik és lesz érzelmes apa egy ordító csecsemővel viaskodva, hogy elhisszük neki: a zabolátlan, kusza indulatok érzékisége és a humanizált ösztönvilág bőven megférhet egy emberben. Derzsi sörtehajú, föl-nyírt tarkójú apájának gyilkos szemvillanásaiban a poklok tüze és a megbocsátó

alázat szelídsége lobog: az elvetemült bűnöző durvasága és a szenvedő ember elesettsége inkarnálódik azonos alakban. Derzsi szerepformálása egyúttal pontosan és a maga teljességében mutatja föl a dráma alakjainak sokszínűségét, lényegi belső bizonytalanságát. Nem kevésbé hiteles Pap Vera Jutkája: ez a fiatalasszony még épphogy csak elveszítette férjét, de megrendülni sincs ideje, ereje a mindennapi hajszában, érzelmeit kiölték az évek; csak teszi a dolgát egykedvűen, ha kell, hisztérikusan gyerekeket regulázva, ha kell, áramütött halott férjet eltakarítva. Megrendítő alakítás. Szarvas József Janija az epizódfüzér összekötő szereplője-ként erőteljes, súlyos figurával indít, aztán jelenléte fokozatosan veszít erejéből; igaz, ehhez alaposan hozzájárul a darab-záró jelenet sutasága. Zsíros Ágnesnek ezúttal ismét egy üresfejű-lepcsesszájú, cinikusan léha nőszemélyt kell megformálnia, aki gyermekével manipulál - illúziót keltő lepusztultsággal, hitelesen. A többiek - a kikapós, használható és elhasznált Rózsi (Börcsök Enikő f. h.), a darabos Misi (Sipos András), a fontoskodó Berta néni (Bódis Irén), a vehemens, szőke férfi (Rázga Miklós f. h.) teszik a dolgukat, szerepük szerint.

A rendező, Szikora János ismét hajdani díszlettervezőjét, Rajk Lászlót hívta vendégül, hogy megteremtse a játék alapjában véve naturalisztikus és mégis picit stilizálóan elvonatkoztatott terét: a geometriai alakzatokat mintázó díszletek tág asszociációs teret nyitnak a realitás és irrealitás határán egyensúlyozó játékhoz. Békés Rozi jelmezei szociografikusan és hitelesen idézik meg a mű esendő figuráit, akikről felesleges lenne eldönteni, hogy milyen mértékben kötődnek a cigány etnikumhoz. S bár az epizódokat körbeölelő, cigányfolklórból merített, fájdalmasan szép zene ezt a motívumot látszik nyomatékosítani, azért tudhatjuk: az emberalatti lét botránya, a kiszolgáltatottság fájdalma mindannyiunké.

Kárpáti Péter: Az út végén a folyó (Pesti Színház)
Díszlet: Rajk László m. v. *Jelmez:* Békés Rozi m. *v. Dramaturg:* Radnóti Zsuzsa. *Rendező: Szi*kora János.
Szereplők: Szarvas József, Sipos András, Bódis Irén m. *v.,* Zsíros Ágnes, Pap Vera, Rázga Miklós f. h., Börcsök Enikő f. h., Derzsi János
m. v.

Kárpáti Péter színdarabjának egyik szövegváltozatát ez év októberi számunk mellékleteként közöltük

TARJÁN TAMÁS

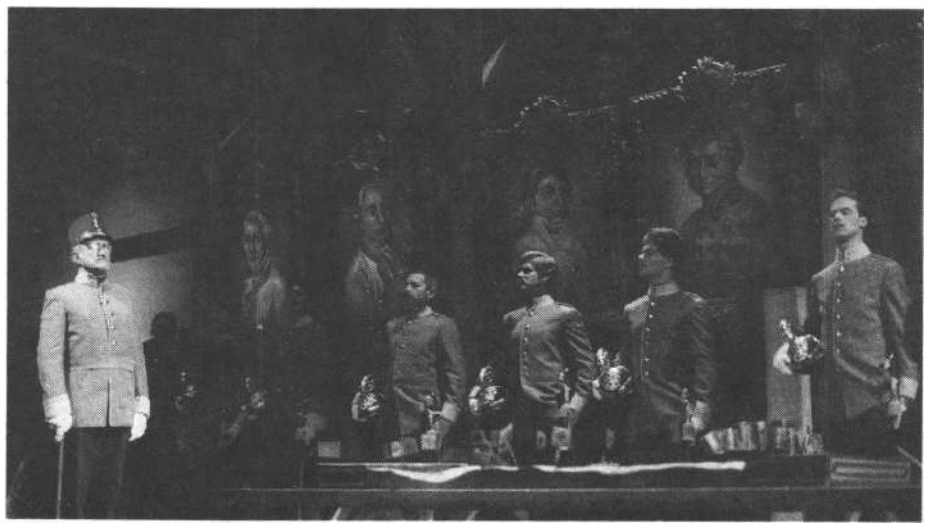
A DRÁMA AGYONLÖVI MAGÁT

KRLEŽA: TERÉZVÁRI GARNIZON

A közismert dramaturgiai bölcsesség szerint ha egy puska függ a díszletfalon, akkor az előbb-utóbb el is fog sülni. Ez a tantétel a Madách Színház deszkáin ezúttal úgy érvényes, hogy egy hanyagul odavetett pisztoly kerül egy kinyitott utazóláda fedelébe. Théodore Géricault A *Medúza tutaja* című híres festményének reprodukciója mellé - *ebből következően* a főhősök előbb-utóbb vizionálni kezdenek, hogy a kavargó, sejtelmesen derengő látványból levonják-e vagy sem az erkölcsi tanulságokat. Menet közben ugyan Ramong Geyza fiatal fő-hadnagy - annak dramaturgiai rendje és módja szerint - lepuffantja magát, a szomorú tény azonban nem akadályozhatja meg, hogy az ő kiadós víziója után őt is hosszasan, szakaszosan vizionálják: mint fantáziajelenség lelép ravataláról, és alaposan beolvas általa (is) fölszarvazott ezredesének, a Monarchia talpig jellemtelen katonájának.

Kerényi Imre színpadán minden élesen látszik és pedánsan megtörténik, ami kevéssé fontos, és szinte semmi sem kap alakot, nem válik megragadóan átélhetővé, ami sorsdöntő lenne. Szembeszökően látszik az épp csak mellékesen odahajított pisztolyka - de *nem látszik* az út, amely a végzetes mozdulathoz vezet. Gyönyörűek, villogók, bizonyára korhűek az uniformisok (Rátkai Erzsébet szép, gondos munkái), de csupa bábura, sablonfigurára húzták rá őket. Fenyegetően magasodnak föl a bitófára és keresztre egyként hasonlító nyers ácsolatok (Götz Béla jelképes erejű díszletelemei ide-oda gurítva képeznek változatos tereket, helyszíneket, dekoratív környezetet; leghatásosabbak akkor, amikor maguk is glédában állnak), de tövükben nem emberi életek háborognak, csak az illusztrálás virágzik. Miroslav Belović tovább javítgatott adaptációja, ez a nem feszes, csupán pattogós, elnyújtott szöveg eleve nem varázsolt a valódi Krleža-drámákhoz fogható színművet az epikai alapanyagból. Az iskolázottabb nézők esetleg tudják, hogy a A *Medúza tutaja* azt a döbbent, őrjöngő ocsúdást ábrázolja, midőn a habok közt hányódó hajótöröttek megpillantják a menekülés reménysugarát - arra viszont festészeti ismeretek nélkül is könnyű rájönni (hisz annyi változatban megírták már), hogy a *Terézvári garnizon* mai és mindenkori tanulsága szerint a közép-európai fiatal értelmiségi nehezen tűri a kényszerűen hordott egyenruhát, lázadni próbál a militáns zsarnokság, a stupid, hazug parancs-

A Terézvári garnizon a Madách Színházban



Koltai János von Waronigg ezredes szerepében (Ilovszky Béla felvételei)

osztogatás, a gyávább társak közönye ellen, s ha végképp nem tud szabadulni abból a ketrecből, amelyet a történelem kijelölne számára (ha tehát végképp nem lát reménysugarat), akkor inkább az öngyilkosságot, az akart pusztulást választja. A darab képlete nem nevezhető túlzottan eredetinek, illetve ma már ismétlés-nek tűnik: Ramong Geyzának ezredese személyében „a vén dögkeselyűvel" gyű-lik meg a baja, az öreg hadfi pedig „nekünk nem kellenek kiváló tehetségek!" felkiáltással állítja példának a tunya, száját befogó átlagot.

Ez a gondolat, életérzés, ez a tragédia még így is megérné a színre kerülést, ha a dialógusok drámaivá, elevenné lényegülnének, ha a jelenetek szituációkká izzadnának. Sajna azonban Kerényi hiába masíroztatja példás fegyelemmel a mű részleteit. Hiába instruál úgy, mintha ukázokat adna ki, hiába vezényli markáns egyéniségként a civilek számára idegen, taszító világ recsegő zenéjét, hűvös, tiszta koreográfiáját, hiába igyekszik pezsgővé színezni a dél-magyarországi helység talmi ünnepét (egy Napóleon fölött soha nem aratott nagy győzelem évfordulóját), ebbe a külső burokba nem sikerült életet - és halált - lehelni. Unalmas bábtáncoltatás folyik, arctalan színészek korrekt, azonnal elfelejthető assziszlálásával. Bodor Tibor nyug. huszár alezredes - az erőszakolt szimbolika szerint az ifjabb Ramong-Hamlet atyjának szelleme - az egyetlen, aki a rokkant tiszt különös járás-módjával az Idő riasztó tiktakját, és a dráma kellően ki nem játszatott, sötét, groteszk humorát is érzékeltetni tudta. A többi mellékszereplő megadta magát uniformisának; a hősnőt, a végzet nimfomán asszonyát, az ezredesnét alakító Piros Ildikó pedig átengedte a figurát a divatlapokból válogatott toaletteknek és az árnyaltság nélküli izgatottságnak.

Nem egyszerűen arról van szó, hogy Kerényi Imre egy szakmailag tisztes - bár majdnem valamennyi ízében megbocsáthatatlanul unalmas -, nagyobb szériára aligha számítható előadást hozott létre. *A Terézvári garnizon* látnivalóan koncepciózus produkció, immár egyértelmű jele az igazgató-rendező megújuló törekvéseinek. Morálisan, eszmeileg továbbra is hű a szabadság, az önkiteljesítés, a méltó élet kérdéskörei hez, a közép-európaiság, a magyar sors, a huszadikszázadiság problematikájához - ám zártabb, egyneműbb, pregnánsabb, mondhatni mérnökiesebb, mértaniasabb, hidegebb kifejezésmódot keres, mint legutóbbi, a *Csíksomlyói passió*val, az *István, a* királlyal, *az Énekes* madárral fémjelzett, kétségtelenül eklektikusabb, színesebb, liturgikusabb nemzeti színházi alkotói korszakában. Most nyersebben, közvetlenebbül fogalmaz. A tények, jelenségek struktúrája egyre erőteljesebben érdekli. A formaszervezettséget és a hangulati hatást tekintve föltűnő volt már eddig is Madách-beli munkáinak - *A kétfejű* fenevadnak és a Kolos Istvánnal közösen jegyzett *Lili* Hofbergnek - erőteljes mintázottsága, célratörése, kikövetelt ritmusa, artisztikus eleganciája. Csakhogy e két előadás gyér sikert aratott, s vélhetően érdektelenség vár a legfrissebbre is. Dramaturgiailag mindhárom mű ingatag, valamennyi részint járulékosan, belepumpálva nyerte el tartalmát, nem tudott magához kötni. A Weöres-színjátékban hamar monotonná vált a színpad vásárias, ringlispíles forgatása, a helyszínkalitkák nyitogatása-csukogatása. A Németh Ákosdarab a miliő külalakjánál rekedt meg. A Krleža-premieren az átdíszletezések esztétikus kidolgozása, a nesztelen, beprogramozott hangyaszorgalom sürgése túlnőtte a lényegi játék, a belső forma elhanyagoltabb, kevésbé birtokolt rendjét. Kerényi előadásaiban jelenleg világszínvonalon ministrálnak, viszont a papok a lépcsőima után belezavarodnak a szertartásba, s csak darálják a szöveget.

Ez az ellentmondás béklyózza Kerényi odaadó és szuverén színészét, Mácsai Pált, aki az említettek közül két darabban főszereplő, *a* Hofbergben meg uralkodó mellékfigura. Mácsai mint Ramong Geyza is szuggesztíven, viharzóan jelenik meg, ám a rá jellemző fuvallatos fölénynyel, az önmagára nézés, a szerepszemlélés képességével. Ennek az építkező alakteremtésnek nem kedvez a *Terézvári garnizon* parancsoló külsőségessége, amelybe a tárgyakhoz túl sokat kapkodó, mozdulatait, gesztusait kinagyító színész mégiscsak igyekszik beletörni magát. Úgy tűnik, rendez "i énje nemegyszer vitázik is azokkal a szigorú tanácsokkal, amelyeket színészként kap. Végül is az öngyilkos főhadnagy szétszórtabb, tisztázatlanabb egyéniség a reméltnél.

A bemutató sokat köszönhetett annak, hogy Hirtling István az utolsó próbák egyikén megsérült, és jobb kézfeje gipszbe került. Az ő Kállay Bandi főhadnagyának részben el kellett hagynia a kiszámított, a személyességtől megfosztott megoldásokat. A legsűrűbb pillanatnak bizonyulhatot, amikor bal kézzel, sután kénytelen leütni megvadult barátját. Persze Hirtling remélhetőleg hamarosan elfelejti még az emlékét is a balesetnek - s félő, hogy akkor már játékának modoros lazaságai lesznek feltűnőbbek. Koltai János a rendezői elképzeléssel azonosulva, s nem ritka szokásához híven, túlzásba viszi az egyhangúságot, egyszínűséget báró Mihajlo von Waronigg lovassági ezredes szerepében, meglehetősen sikerületlen és didaktikus rémlátomáskor hatásvadász túlkapások is fenyegetik. Székhelyi József példás vissz fogottsággal, a halkság és lassúság erejével játssza azt az áljapán áltábornokot aki két másik szélhámos - a vészjósló Szerednyey Béla és a jófiúságot hazudó Pusztaszeri Kornél - társaságában átveri és megkopasztja a Napóleon-legyőzés álmítoszába feledkezett dicső terézvári tisztikart. Székhelyi visszafogottan jelzi is, hogy ő a bravúrszerepben milyen visszafogott. Ő is arra húz, amerre az egész produkció: a gondos, de szegényes tartalmú külső forma felé.

Miroslav Krleža: Terézvári garnizon (Madách Színház)
Színpadra alkalmazta: Miroslav Belović. *Fordította:* Vujicsics Marietta. *Díszlet:* Götz Béla. *Jelmez:* Rátkai Erzsébet. *Zene:* Kocsák Tibor. *Dramaturg:* Upor László. A *rendező munkatársa:* Tatár Eszter. *Rendezte:* Kerényi Imre.
Szereplők: Koltai János, Piros Ildikó, Für Anikó, Mácsai Pál, Hirtling István, Galbenisz Tomasz, Lőte Attila, Nagy Anna, Juhász Jácint, Csűrös Karola, Laklóth Aladár, Menszátor Magdolna, Puskás Tamás, Kautzky Armand, Kiss Zoltán f. h., Lesznek Tibor, Juhász Róza, Szilvássy Annamária, Bodor Tibor, Pádua Ildikó, Varga Mária, Kökényessy Ági, Székhelyi József, Szerednyey Béla, Pusztaszeri Kornél.

BUDAI KATALIN

KI NYERI A ZENEDOBOZI?

CARAGIALE: FARSANG

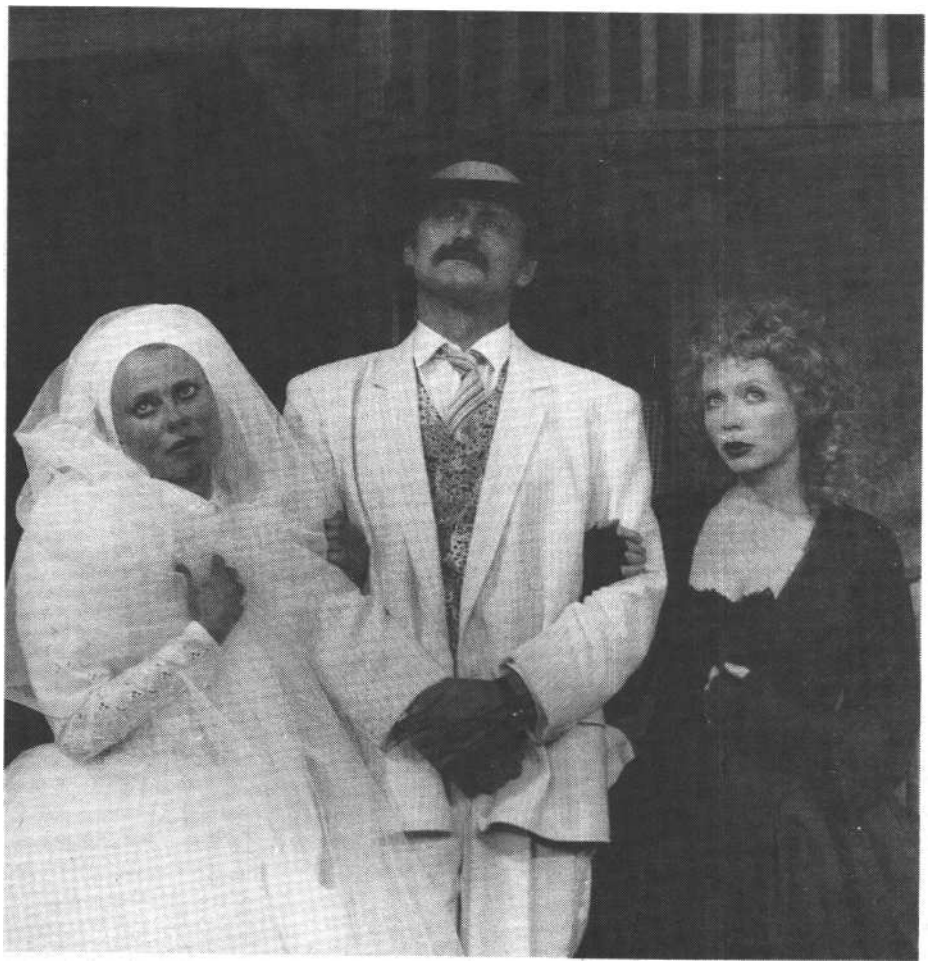
B első udvar: egy emeletes faház belső udvara. Ágynemű lóg a korlátról, s a budin keresztül az egész fölszinti traktus bejárható. Városi ház, de tyúkok kotkodácsolnak a lépcsőfel-járó melletti ólból. Zöld, piros, sárga villanykörték csiricsáré gyümölcslampion-fűzére ékíti az udvart. Külvárosi fényűzés, olcsó romantika, mégis van benne valami délies, poros, ám tengerszagúan levantei, furcsán ismerős koszlottság. A díszlet- és jelmeztervező Anca Paslaru remeket alkotott: beszéd előtti látvánnyal teremti meg Ion Luca Caragiale tizenkilencedik század végi román városkájának parvenű hangulatát.

S még mindig nem kell beszélni. Az indító sötét derengésből lassan bontakoznak ki a színpad közepén, karosszékekben görnyedező alakok.

Mi ez itt? Vallatóhely, kínzókamra, fogorvosi váró vagy multifunkcionális borbélyműhelyklub? Mindegyik lehet. Csak a kínlódók nyögései hallatszanak egy ideig.

Aztán persze *egy időre* eldől: a vonzó, deli, nőkbálványa Nae borbély és felcser városszéli udvarházában vagyunk, ahol két üvöltés, két állkapocsroppanás között egy anekdotányi történés pereg le: Nae két szeretője tudomást szerez egymásról, az ő szeretőik pedig arról, hogy fel vannak szarvazva. Ezek Nae helyett, egy félreértés kapcsán (ki is tulajdonképpen a „gúnárka"?) egymást verik össze. Ezt a tévedést álarcos-jelmezes farsangi bálon igen nehéz korrigálni, pláne, ha a gaz csábító ruhákat cserél. Amikor pedig lelepleződne végre, akkor kiderül: a rendőrbiztos a barátja. Attól meg inkább tombolajegyet kell venni arra a zenedobozra, amit úgyis ő fog nyerni.

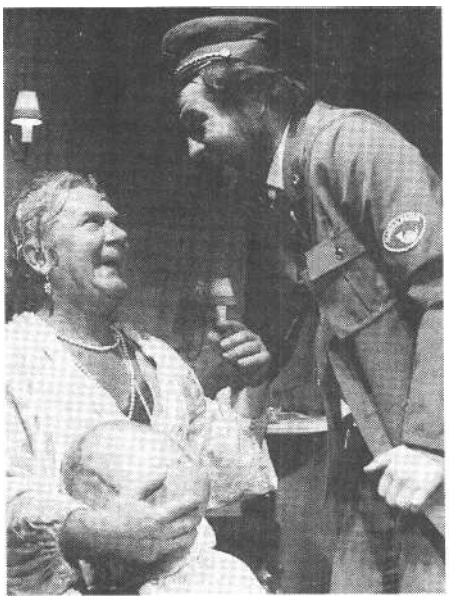
Esztergályos Cecília (Mica), Trokán Péter (Nae) és Tarján Györgyi (Didina)



Caragialéval - nagyszerűségét folyvást elismerve-hangoztatva bár - nehéz dolga van színpadra állítónak, színésznek, fordítónak, nézőnek, kritikusnak egyaránt. Darabjai - a három legtöbbet játszott - komoly nehézségeket rejtenek. Mert hát a félreértések, futkorászások színpadi masinériáit érdemesebb a még csavarosabbra, pörgetősebbre írt francia bohózatokban működtetni. Ha meg kortalan mélyabszurd blődlire veszik, abból is van mára készletben más, a kor effajta kívánalmaihoz jobban hozzápászintható mű.

A román vendégrendező, Dan Micu Veszprémben is, Caragialéval is, nemzetközi porondon úgyszintén bizonyított már eleget. Most sem véletlen, hogy ezt és így futtatta le. Sem diabolikus allegóriát, sem keserédesen üdítő hancúrozást nem engedélyezett. Kisszerűen borzalmasnak, megalázónak, „helyi értékű" értelmetlenségek és irracionalitások nagyon is húsba vágó tragikomédiájának értelmezte s közvetítette a darabot. Nem „fedte le" túlzásba vitt mennyiségű játékkal a Bodor Ádám fordításában újraéledő szöveget, nem hagyta, hogy a Caragiale-darabokat gyakran minősítő közhely ismét elhangozhasson: tudniillik az előadás jobb, több, mint maga a darab. Túl jó író ahhoz Caragiale, és jócskán rafinált színházi ember is, hogy pontosan számoljon vele: miből mi lesz.

Pontos, kidolgozott rendezés segíti a színészeket is abban, hogy Veszprémben ismét jóféle találkozás essék rendező, darab és társulat között. A sémáktól szabadító játékmodort támogatta meg Micu, mikor sem a blődlizést, sem az „időtlen-né" tágító, filozofikus sápítást nem engedélyezte színészeinek. A vendégek, helye-sebben új tagok is remekül illetek ebbe a koncepcióba: Trokán Péter hanyag-szűk-szavú kültelki nagyvonalúsága a gyermeki civakodókon felülkerekedő „macho" férfitípusa mellett a hatalom birtokosának „felettes énjét" is megmutatta. Esz-



M. Horváth József és Horváth Ferenc a Sírkő és kakaóban

tergályos Cecília a „kisvárosi Lady Macbeth" gyilkossági és öngyilkossági drámai helyzetgyakorlatait mintegy tanári demonstrációs pontossággal vezette le. Tarján Györgyivel való - a kettejük külső hasonlóságát is igen jól kiaknázó jelenetük - példaértékű. Rajhona Ádám, a „seggfej" bamba, ám áldozatvállalásával dicsekvő felszarvazott élettárs egymaga is sűrítí a vicc felsült balekjének emberi-társadalmi-világrendbéli értelmetlen-komikus meghunyászkodását. Czikéli László lassúbb, bohócosabb figurát formál a hasonló alakból. Nagy szereppé nő a testőrféle borbélysegéd, Jocó Várnagy Zoltán alakításában, s az adóhivatali gyakornok fogfájós delíriuma transzvesztita vágyakkal ötvözött burleszkalakja Sashalmi Józsefében.

Álarcosok, polgárok, rendőrök: ők nyüzsögnek még *a Farsang* örökös alkonyban-estében mutatkozó színpadán, ahol akkor is üvöltenek, ha kihúzták a fájós fogat, s akkor is, ha nem. Ahol akkor is rossz vége lesz a hetyegésnek, ha félreléptek a nők, s akkor is, ha nem. Ahol az ágybéli csetepatét is a rendőr hatalma simítja el.

Caragiale: Farsang (veszprémi Petőfi Színház). Fordította: Bodor Ádám. *Díszlet jelmez:* Anca Paslaru. *Rendező:* Dan Micu.
Szereplők: Trokán Péter, Esztergályos Cecília, Rajhona Ádám, Czikéli László, Tarján Györgyi, Várnagy Zoltán, Sashalmi József, Háromszéki Péter, Szafner Györgyi, Lang Rudolf, Bálint Péter.

SZŰCS KATALIN

EGY „ELŐRELÁTÓ" DRÁMAÍRÓ

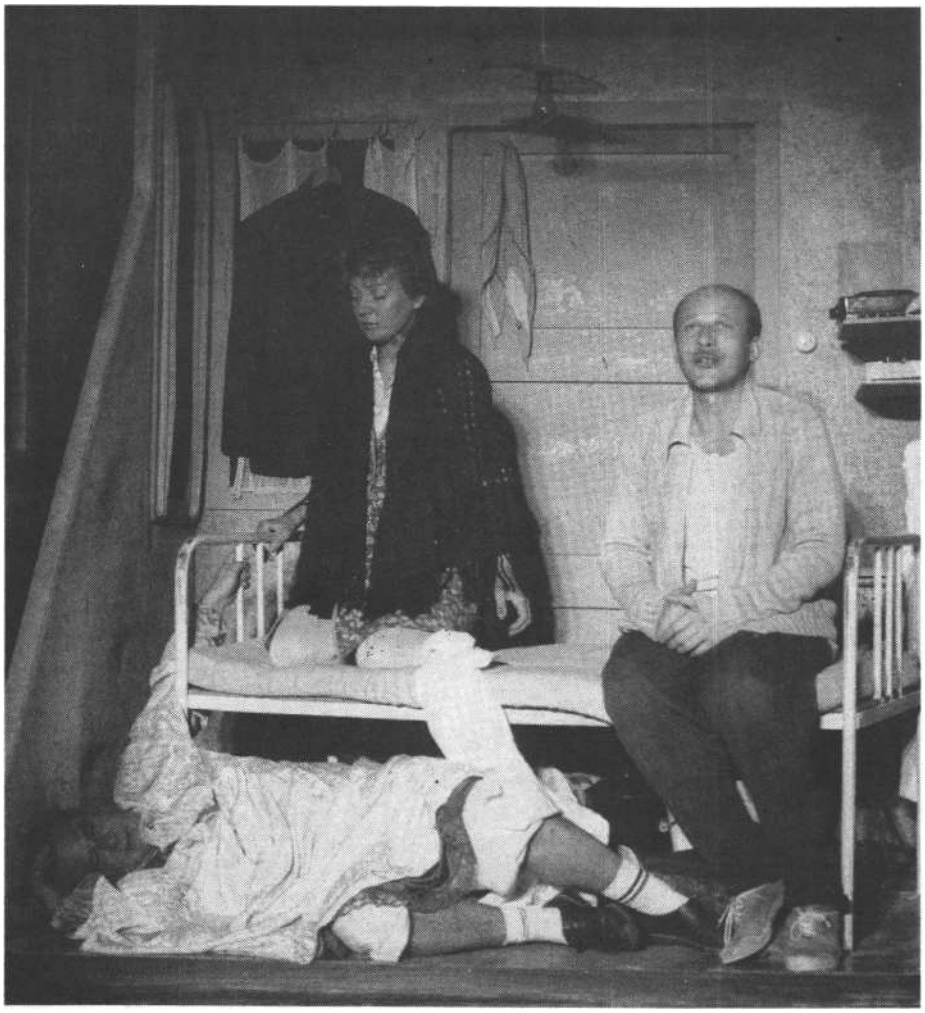
EÖRSI ISTVÁN : SÍRKŐ ÉS KAKAÓ

Eörsi Istvánnak mint drámaírónak nagy szerencséje van régóta, de legalábbis a *Sírkő és kakaó* című groteszk játék születése, 1966 óta szemlátomást nincsenek illúzói a létező (létezett) társadalmi formációkat illetően. Ha lettek volna, s az eltartóit rendre túlélő, elpusztíthatatlan öregasszony alakja a darab végére jelentésében nem ‣terebélyesedett volna *a* hatalom, bármely hatalom világméretű, tehát nem pusztán közép-kelet-európai szimbólumává, ha-nem megmaradt volna rendszerkritikának, aminek az első rész alapján látszik, nos, akkor menthetetlenül érdektelenné vált volna a darab a jelen számára. (Amiből nem következik, hogy elő sem adnák; bizonnyal akadnának rendezők, akik e mű-ben vélnék megtalálni a közelmúlthoz való viszonyuk demonstrálására legalkalmasabb matériát, egyfajta konjunktúra immár leszálló ágában.) Hiszen szellemileg ugyan mi borzongató van abban, ha a Kánaán küszöbén-ahol a polgári demokráciában és a tőkés piacgazdaságban mint a lehetséges világok legjobbikában hívők most érezhetik magukat, s ahol tulajdonképpen már csak dícsőítő énekeket kellene zengedezni - megmosolyogjuk, netán kiröhögjük egykori önmagunkat, esetleg vádlón szörnyedünk? Legfeljebb, ha elégedetten csettinthetnénk: lám, ez az Eörsi már akkor hogy odamondogatott. De mert - mint említettem - a szerzőnek már ama legendás hatvanas években sem voltak illúziói *semmilyen* létező hatalmi struktúrával szemben (úgy tetszik, javíthatatlan ellenzéki), a darab egyes kitételei, amelyek annak idején tán

Rajhona Ádám és Czikéli László Caragiale komédiájában (Ilovszky Béla felvételei)

próféciáknak tűnhettek, ma jobban „ülnek", mint valaha. (Erősen abszurd elemnek tetszhetett például az efféle kiszólás: „Most olvasom, hogy tárca nélküli minisztereket keresnek", mára ezzel szemben nagyon is vitriolos aktualitás. A szabadság dilemmája-a hősök, Pitiék a tizenöt éve várt s hirtelen rájuk szakadni látszó szabadsággal nemigen tudnak mit kezdeni - eredetileg ugyancsak inkább elméleti síkon vetődhetett fel, semmint realitásként, miként ma.)

Látszólag ellentmondás csak, hogy mindennek ellenére a darab konkrét szituációhoz - az eltartási szerződés kettős nyomorúságához - kötött rendszerkritikai éle az erőteljesebb, s az egyetemesebb jelentés felé haladva mindinkább gyengül a dráma; ennek oka ugyanis inkább formai, semmint tartalmi. A tizenöt éve fiatal házaspárnak számító Pitiék eltartási szerződéssel létrejött kiszolgáltatottsága, vergődő kötődése a biztonsághoz, az állandósághoz, az öregasszony, özvegy Toronyné megtestesítette paternalista hatalomhoz, szorult helyzetük a nyomasztó kis albérleti odúban mint szituáció a maga kínkeserves valóságában abszurd, míg a kiterjedt családi hálózata révén New Yorkkal, Tokióval, a Házmesterek Világszövetségével és a Nyomozók Nemzetközi Tapasztalatcsere Tanácsával kontaktust teremtő öregasszony jeleneteiben maga a szituáció válik valószerűtlenné, abszurddá és - veszítve ezzel a realitás abszurditásában rejlő humorából - szellemtelenebbé. Igazi asszociációs sziporkákra, nyelvi flikflakokra a valóság hihetetlen abszurditása inspirálta Eörsit, a valóságos alapszituációban rejlő kétféle jelentéssík egymásra kopírozhatósága. A zsebatompisztollyal hadonászó öregasszonynak már -vagy csupán még? - nincs meg ez a mindennapi élet hitelesítette háttere; a szituáció itt már időlegesen egyetlen elvont jelentéssé soványodik, mígnem a darab végén megjelenik az új pár, a Pitiékhez hasonlóan „tulajdonképpen" szintén Lajos és Lujza. A dráma eme egyenetlensége határozza meg a szerepeket is, ki-tűnő helyzeteket, játéklehetőséget teremtve a Piti házaspárt alakító színészek-nek: az egri Gárdonyi Géza Színházban Simon Marinak és Solymosi Tibornak, akik (a Schwajda György *Himnuszában* szereplő Józsi és Aranka méltó elő-, illetve utóképeként) nagyon pontosan játsszák ki az önreflektált együgyűségben rejlő valamennyi ziccert, s könnyedén mozognak a nyikorgó vaságy és viseltes tréningruha valóságának s a songok elvontságának kettős kötésében. Az író fukarabbul bánt az abszurd helyzetbe csöppentett Postással és Rendőrnővel - Horváth Ferenc és Deák Éva -; nekik kevesebb lehetőségük van igazi „feladat" megoldására. Az öregasszonyt játszó színésznek az említett okokból jut ez is, az is, s a megengedő szerzői utasításnak megfelelően M. Horváth József(!) ki is aknáz minden lehetőséget. Ott tesz csak a komédiázásra a kelleténél picit több lapáttal, ahol nem segíti a szituáció. Mindenesetre komoly humorforrás, hogy a rendező, Éry-Kovács András, hallgatva a szerzőre, férfiszínészre (nem is akármilyenre) osztotta a szerepet. Rendezői erényei ebben nem merülnek ki, olyan csapatot hozott össze a színpadon - az említettek mellett Réti Árpád luciferi orvosa tartozik közéjük - és a színfalak mögött, akik a parányi játéktérben bravúrosan teremtették meg egy ódon polgári lakás gazdagságát s a szűk albérleti lyuk nyomorúságát, könnyedén játszatva egymásba a tereket s oldva meg az áttűnéseket; de még a technika fejlődése is a darabnak és dramaturgjának kedvez, amennyiben az albérlők megfigyelésére ma már rejtett video-kamera áll az öregasszony rendelkezésé-re, a darab születésének idején használatos kétes dramaturgiai megoldásokkal - hallgatózással, leselkedéssel - szem-ben.



M. Horváth József, Simon Mari és Solymosi Tibor (Ilovszky Béla felvételei)

Eörsi István: Sírkő és kakaó (egri Gárdonyi Géza Színház)
Játéktér: Éry-Kovács András. *Szcenika:* Szatmári István. *Jelmez:* Pilinyi Márta. *Dramaturg:* Lőkös Ildikó. *Zene:* Kazár Pál. *Koreográfia:* Szekeres József. *Asszisztens:* Szabó Edit. *Rendező:* Éry-Kovács András.
Szereplők: M. Horváth József, Solymosi Tibor, Simon Mari, Horváth Ferenc, Deák Éva, Réti Árpád.

BÉRCZES LÁSZLÓ

PINTERT RENDEZNI

A HAZATÉRÉS VESZPRÉMBEN

Harold Pinter gyakran maga rendezi darabjait. Vérbeli színházi ember, aki az íróasztalnál is rendezői szék-ben ül, olykor a színpadra felszaladva instrukciókat ad, figyeli egyetlen szobányi térbe helyezett szereplői magatartását, követi mozdulataikat, megszólalásaikat - és mindezt papírra veti. Neki magának „nincsenek gondolatai", nem fejt ki semmit, nem ad semmit szereplői szájába. Személyt és helyzetet képzel el, s egy történéssel életre kelti, mozgásba hozza az állóképet. Például nyílik az ajtó, és valaki hazatér. Az író már csak figyel és jegyzetel.

Mindez azért fontos, mert a szituáció mozgásának iránya egyértelmű, az út pontosan ki van jelölve, vagyis Harold Pinter, a rendező-író minden mozzanatot szigorúan meghatároz. Vezeti, egyben megköti a rendező kezét. Darabjait tehát *könnyű* rendezni, hiszen az írott mű rendezői példánynak is tekinthető; másrészt képtelenül *nehéz* megrendezni, hiszen úgy kell személyes és egyszeri előadást létrehozni, hogy közben nem szabad eltérni az író instrukcióitól (meg lehet próbálni, de az ideig-óráig működő alkotói vízió, sajátos koncepció valamelyik ponton bizonyosan megbicsaklik majd).

Szurdi Miklós rendező és színészkollégái jó tanulónak bizonyulnak, példásan felmondják a leckét. Árvay György díszlete beütött falával, oldalt éktelenkedő ajtajával furcsa és kiismerhetetlen, ugyanakkor tökéletesen megfelel Pinter utasításainak. Ruhái észrevétlenül, mégis pontosan jellemeznek, Max nyúzott kardigánja és kockás nadrágja, Sam jellegtelen hivatalnok-uniformisa, Lenny testhezálló fekete trikója mind eligazítanak bennünket, de nem árulkodnak a figurákról. A rendező elemző munkáját igazolja az a tény, hogy semmi nem hangzik el „úgy általában", a mondatok, gesztusok indítékai világosak. A színészválasztás jó, mindenki alkatához valóban közeli figurát alakít. Kőmíves Sándor, a szürke Sam bácsi, a család hallgatag, robotoló tartozéka, a kisszerűség prototípusa, aki behúzott nyakkal elmosogat, fürkészőn pislog a sarokból, apró bosszúkban leli örömét, fejébe nyomja sofőrsapkáját, és hajlong mindenki előtt. Szolga. Rácz Géza a bunyós Joey. Meg-megszólal, mondatkezdeményei vannak, de befejezés helyett inkább a levegőbe csap egyet. Ő lehetne a bunkó áldozat, ha értené, mi történik körülötte. Bartal Zsuzsa az idegen, a nő, aki hazatalál. Szolid és elegáns-kissé színtelen. Ők hárman azt a színészi magatartást képviselik, amely Pinternél beválhat: egy hangon szólnak, visszafogottak.

Nagyobb a kockázat a végleteket jobban kitapogató Jászai Lászlónál, aki a nagy játékost, Maxot alakítja. Jászai ját-szik, sőt brillírozik. Színészi mesterségből tart bemutató, hangjával, arcával szinte mindent tud - de miközben őszintén csodálom a produkciót, és ámulva állapítom meg, mi mindent tud ez a színész, nem mindig lelem az embert, akivel itt és most valami történik. Pogány György-Lenny is játszik, de amit meg tud csinálni a testével - laza tartás, feszült figyelem, hanyag mozdulatok -, azt nem követi hangjával. Joós László - Teddy - a haza-térő testvér, aki az otthont keresi, közben pedig meg akarja mutatni azt, ami csak itt látható igazán: a sikeres életutat, a publikációkban és javakban megfogható karriert. Aztán értetlenül, toporogva szemléli, hogy itt, itthon minden pillanatot elve-szít. Idegen lett.

Még hátába kapja az elköszönők üzenetét: „Ne válj idegennél" Az üzenet világos, értjük, miről van szó. Talán túlságosan is. E pici hangsúly- és aránytévesztéstől visszafejtve értjük meg, miért nem hat igazán az előadás, miért érzünk néha mesterkéltséget, álfeszültséget, fegyelmezett feladatmegoldást. Pintert rendezni-játszani végül is nem azért nehéz, mert az író szigorú kontúrokkal meghúzott pályára kényszeríti a létrehozókat. A nehézség abban áll, hogy az írót követve hogyan lehet mindent *magától értetődőnek* láttatni, hogyan lehet úgy eltüntetni a színészi és rendezői külső szándékot, hogy fel se merüljön bennünk: mindez másként is történhetett volna. A veszprémi előadásban szinte áthallatszanak a próbák utasításai, a megvalósuló, valóban kifejező - képek mögött ott a rendezői beállítás - és ami a lényeg: az apró hangsúlyeltolódásoktól a darab furcsasága felerősödik,

Teddy *nagyon idegen* lesz, és másokat minősítve határozottan elmegy, Ruth pedig újra *kurva* lesz, mert hazatalált társai közé. Pedig Pinter nem minősít. Ez történik, mondja, aztán még odaírja utolsó instrukcióját: ‚Függöny".

Pinter: Hazatérés (veszprémi Petőfi Színház)
Fordította: Kéry László. *Díszlet-jelmez:* Árvay György. *Rendező:* Szurdi Miklós.
Szereplők: Jászai László, Pogány György, Kőmíves Sándor, Rácz Géza, Joós László, Bartal Zsuzsa.

Kőmíves Sándor (Sam) és Jászai László (Max) (Ilovszky Béla felvétele)

SZÁNTÓ JUDIT

EGYSZER MÁR POLGÁROSODTUNK

ERZSÉBETVÁROS, NAFTALIN

Baljós perspektívát rajzol az ismét polgárosodni kívánó magyar társadalom elé a szezonkezdet két bemutatója: Zsolt Béla *Erzsébetvárosa* a Játékszínben és Heltai Jenő *Naftalinja* a József Attila Színházban. Noha egyik mű sem versenghet Szomory Dezső és Füst Milán nagy polgárdrámáinak látnoki erejű mélyanalízisével, szemléletük hasonló szkepszist tükröz: a „burzsoá hungaricus" legföljebb az Európa-ház előszobájában toporog, mindjárt a konyha mellett, ahonnan *a Szabóky Zsigmond R*afaelből ismert „felsár zöldbabfőzelékkel" átható szaga árad ki a cselekményre. Egyenesben ez persze *az Erzsébetvárosra* illik, *a Naftalinra* inkább visszájáról. Heltai polgárai igencsak otthonosan mozognak a mondott ház budoárjaiban és bordélyaiban - ők azonban éppen csak nevükben magyarok (legföljebb azon lehet elmélkedni, hogy az egykorú európai polgárok mivel védték ruháikat a molyok ellen, s hogy vajon az általuk használt szer neve is olyan felsárosan hangzott-e, mint a patriarkálisan komikus „naftalin" szó).

Az Erzsébetvárosban minden piti: tragikum, komikum, erotikum egyaránt. A Murányi utca színpadi mikrokozmosznak éppoly szánnivalóan kisszerű, mint az a dabasi stég, amelyen Szabóky, a magyar nagytőkés elvérzik. A tisztesség, amelynek Kardos Lajos kezdetben védelmezője, később vértanúja, nem annyira polgári, mint inkább feudális-konzervatív színezetű, mint ahogy feudális-konzervatív az az erkölcs is, amelyet a családi otthon falai között ápolni akar; de a modernséget, a „karvaly tőkét" képviselni hivatott Torkos úr koncepciózussága is kimerül abban, hogy a tojásszappant sztaniolban szereli ki, és drogéria helyett parfümériát ír a cégtáblára. Vagyis konfliktus kétségkívül van, de fontosabb nála az, amiben a szembenálló felek azonosak egymással: a reménytelen kisszerűség.

A diagnózis kétségkívül igaz; más kérdés, hogy képes-e egy drámai mű átlelkesítésére. Zsolt Béla annyiban volt kisebb író, mint Szép Ernő, Füst Milán, Szomory Dezső, vagy a hasonló csomót más módon átvágó Molnár Ferenc, amennyiben nem kívánt vagy nem tudott az anyag korlátozottsága fölé emelkedni, s így nem is írhatott mást, mint amit írt: azt a jól megcsinált, precízen szerkesztett naturalista drámát, amely tökéletesen megfelel az ábrázolt miliőnek, csak éppen nem elég érdekes. Mert ugyanazt a helyzetet ugyanilyen élesen s ugyanilyen fájdalmasan érzékelve a magyar s főleg a pesti polgárság fentebb felsorolt nagy ábrázolói kitaláltak valamit, amivel a valóság meghamisítása nélkül jelentékennyé stilizálhatták az ábrázolást: Szomory a disz-harmonikusan eksztatikus stílromantikát, Füst Milán a démonizáló-elrajzoló látás-módot, Szép Ernő a fájdalmas-groteszk szecessziós líraiságot, Molnár Ferenc pedig a tündökletes technikát és a Nyugattal versenyképes miliőket (a színház, a vurstli világát vagy a hősök monomániás álomvilágát). Zsolt Béla, mind közül a legkevésbé profi drámaíró, ehelyett megmaradt a pontosságnál. Ezért művéből igen nehéz izgalmas vagy ihletett előadást létrehozni.

Kaló Flórián, Kerekes József, Borbás Gabi és *Újréti László* ***a Naftalinban*** *(MTI-fotó)*

Nem igazán sikerül ez Verebes Istvánnak sem, annak a rendezőnek, aki épp az említett drámai látomások kivételesen értő és érzékeny tolmácsolójának bizonyult, az olyan remek előadásokban, mint *a Máli néni* vagy a *Szabóky Zsigmond Rafael,* de itt említhető *a Hyppolit, a lakáj* is (csak *A farkason* csorbult ki a bicskája). Csábító, de nem jogosulatlan így fogalmazni: az *Erzsébetváros* előadása annyival gyengébb, amennyivel maga a mű is alatta marad az említetteknek. A három korábbi, játékszínbeli Verebes-rendezés úgy tudott belekapaszkodni a művek különösségébe, hogy könyörtelen társa-dalmi látleletüket érintetlen hagyta. Segítségére voltak ebben *a Hyppolit* bohózati irrealitása, *a Máli* néniben sötéten villódzó, groteszk-tragikomikus színek, a *Szabóky* kétségbeesetten játékos kompromisszuma nagyvonalúság és kisszerűség között; de a rendező mindezen sajátosságokat igen érzékletes és eredeti színpadi eszközökkel fokozta fel. *Az Erzsébetváros*ban nem volt mibe belekapaszkodnia, s így a szerencse is elpártolt tőle. A szobatiszta, ízléses, de menthetetlenül középszerű előadásból most csak magányos ötletek meredeznek ki itt-ott, hol jók, hol kevésbé jók, hol egyenesen rosszak. Érteni vélem például, hogy az izgalmasan dekadens egyéniségű Gálffi Lászlónak valami prémiumot kellett nyújtani azért, hogy elvállalja a parfüméria Torkos szürkén megírt szerepét, de a tolószék s a glaszékesztyűs piperkőcöltözék csak annyira illik a figurához, mint hajdan a náci gyilkosok úgynevezett egyénítéséhez alkalmazott kedvenc kanári; mint ahogy sem a szövegben, sem a színpadi előzményekben nem lelni indokot arra a hosszan

tartó, mély szemezésre, amely Lici és Torkos úr között a harmadik felvonásban zajlik, mintegy a kettejük közötti intimebb kapcsolat elvetélt lehetőségére utalva. (Már amennyiben ez tolószékből realizálható.) Egy naturalista darabban annak sincs sok teteje, hogy Esztike, a kitartott nő az utolsó jelenethez menyasszonyi ruhát öltsön, holott szeretőjének neje csak az elmúlt éjjel hunyt el; s ha már itt tartunk: az íróilag erőtlenül megoldott, félbemaradt befejezést sem hangolja sem erősebbre, sem meggyőzőbbre, hogy Kardos urat éppen a mirtuszdíszes Esztike avatja kézcsókjával mártírrá.

Más ötletek jobban ülnek. Vannak köztük apróbbak, mint amikor például a nagyvonalúságát a csillár meggyújtásával illusztráló Kardos úr egyszersmind gondosan eloltja az addig világító állólámpát. Az előadás csúcspontja azonban Licike és Beck úr szerelmi jelenete, amelyben az addig a polgári értékrendet jelképező zongora merészen funkciót vált: felborítva, bizarr háromszög alakzatával szellemes takarásul szolgál a kényszerű, fölösleges és sivár párosodáshoz. És ezután pompásan csattan a házi leleményű felvonásvég is: „Van a Beck úrnak lepedője?" „Nem - a Beck úrnak nincs lepedője." Hiszen magunk láttuk: Beck úr lepedője a puszta padló.

Bejönnek persze a prófétikus - vagy inkább sajnos megújulóan aktuális - utalások is, például a csatornából előbújó konjunktúralovagokra, az országból való elvágyódásra, a rejtélyes gyújtogatások-ra, a mecénások hiányára, avagy Kardos úr lelkes kormánypártiságára, „mert csak a mindenkori kormányok tudják biztosítani a rendet". Az igazi polgár nem a kormányra, hanem az üzletre függeszti szemét. De hát szegény Kardos úr csak a Murányi utcában polgár...

Hiányozván a mozzanat, amelynél fogva a darabot ki lehetett volna rántani a naturalizmus sivárságából, immár csak a színészi alakításokban lehetett reménykedni, de ezúttal Verebesnek színészeivel (s nekik Verebessel) sem volt igazi szerencséje. Sikerült, ha nem is kiemelkedő alakítás kettő született: Kováts Adélé, aki a *Szerelem* és a *Vőlegény* hasonló típusai után a kisujjából is hitelesen megkeseredett polgárlányt tudott kirázni, s az agresszív slemileket sorozatban is jó minőség-ben előállító Bajor Imréé Beck úr szerepé-ben. Rutinos munkák (a mamát alakító Schubert Éváé vagy a nővé operált nagy-papát játszó Pártos Erzsié) mellett Gálffi László szólójának több köze van *a Kísértetek* Osvaldjához, mint Torkos úrhoz. Kari Györgyi praerafaelitán holdkóros, hiszteroid Esztikéje darabidegen színfolt, minden épeszű Paulovits dr. menekülne tőle, bár bevallom, engem ez a színésznői sziluett hosszú évek óta megigéz, de ez meg az én magánügyem. Egyebekben a szereplőgárda amatőr ízű jellemvázlatokat sorjáztat. Ám talán a legnagyobb baj, hogy az annyi remek epizódból emlékezetes Gera Zoltán a főszerep súlyát nehezen bírja el; sem kezdeti magabiztosságának, sem későbbi összeomlásának nincs igazi drámai súlya, ami ugyan objektíve igaz lehet, szubjektíve azonban épp a tragikum megéltsége emelhetné ki a tét törpe voltát. Alakításának halványsága leginkább abban a második felvonásban érződik, amelyben nincs jelen, itt ugyanis a levegőnek vibrálnia kellene a feszültségtől: mi lesz itt, ha Kardos úr megjön -- hiszen hogy előbb-utóbb meg kell jönnie, azt egy elemi iskolázottságú néző is tudja. Ám Kardos urat mintha az első felvonás detektívje végképp kivezette volna a darabból...

A Naftalinról sokkal kevesebb az elmondandó. A mű maga paradox módon sokkal briliánsabb - és sokkal jelentéktelenebb. Mesteri Feydeau-utánérzés; a kora-beli bulvármitológiát variálja sok önálló leleménnyel, s azzal a pléhpofával, amely a legabszurdabb helyzeteket is magától értetődőnek adja el. A naftalinos szekrény párájában nemet cserélő férfi és nő itt az élet természetes jelenségének számit, és ami a feydeau-i modellhez képest újítás: a kuplék tovább fokozzák az egész irreális játékosságát. Mindez azonban természetesen nem magyar ügy; a magyar ízek csak a felszínt, a külsőségeket árnyalják. Házasságokat nyilván 1908-ban is törtek Budapesten, üzemeltek a bordélyok is, de az a tökéletes gátlástalanság, azaz életformaként nyíltan vállalt természetes romlottság, amellyel itt hölgyek-urak a tiltott szerelemnek adóznak, alapvetően idegen volt a Monarchia félfeudális Magyarországának társasági kánonjától. A szereplők magyar neve csak esetleges; francia vagy angol néven ugyanilyen, sőt hitelesebb lendülettel ugornának szekrénybeágyba.

Hegyi Árpád Jutocsa az első felvonás fals, kényszeredett indítása után már hibátlanul működteti a hibátlan szerkezetet, bár több merészség azért elkelne; Heltait is csak úgy játsszák, ahogy nálunk Feydeau-t szokás, vagyis rózsaszínűen ma lackodó bohózatnak, anélkül, hogy megbolondítanák azzal a csipetnyi irrealitással, amelytől z a darabtípus joggal számít az abszurd egyik ősének; a szereplők túlságosan jól mulatnak, s nem szédülnek meg az őket röpítő körhintában. (Ezt az effektust szolgálhatta a gumiszőnyeg Babarczy László szolnoki rendezésében.) Mindebben persze a genius loci is ludas, amely még majd sok fejtörést okoz az új direkciónak. A József Attilában immár évtizedek óta váltják egymást a generációk, -de az idősebbek jóformán egyetlen próbaidőszak alatt idomítják magukhoz az újonnan jötteket, és így válik folyamatosan homogén 9á az együttes egy merő rutinra és kiszámíthatóságra épülő avítt komédiázásba, amelyben az idősebbek mimikája és gesztuskincse visszaköszön a fiatalokban. Üdítő kivétel Patkány Etusként Kocsis Judit, aki egyedül mutat kedvet és készséget a stilizálásra; ő nem általános vígjátékot művel, hanem meg-kereste azt a fanyar, romlott és mégis naiv ízt, amely csak s ehhez a figurához illik és csakis ebben a helyzetben. Az ő lencséje valóban megéneklésre méltó; és ő az egyetlen, aki titkát - még ha az csak egy lencse titka is - mindvégig meg tudja őrizni.

A Naftalinból megtudhatjuk, milyen volt a magánélet az egykorú Európa-házban; ám ezt a táncot nemcsak Kardosék, de még Torkos úr sem tudta volna eljárni - és nemcsak azért, mert szegényt a Játékszínben tolószékhez szögezték.

Zsolt Béla; Erzsébetváros (Játékszín)
Díszlet: Khell Csörsz. Jelmez: Torday Hajnal. *Dramaturg:* Vaj a Anikó. *Rendezte:* Verebes István.
Szereplők: Gera Zoltán, Schubert Éva, Pártos Erzsi, Kováts A él, László Zsolt, Gálffi László, Bajor Imre, Kari Györgyi, Kiss Jenő, Uri István, Puskás Tivadar, Uray György, Szinnyai László - Bor József.
Heltai Jenő: Naftalin (József Attila *Színház)*
Zene: Szirmai Albert. *Díszlet:* Szlávik István. *Jelmez:* Schäffer Judit. *Zenei vezető:* Silló István. *Rendező:* Hegyi Árpád Jutocsa. Szereplők: Ujréti László, Radó Denise, Keresztes Sándor, Kaló Flórián, Szabó Éva, Borbás Gabi, Orosz Helga, Hegyi Barbara, Kocsis Judit, Kerekes József Zsolnay András, Hidegföldi József.

CSÁKI JUDIT

STILIZÁLT HANCÚR

GOLDONI: A KÁVÉHÁZ

„A vígjáték Velencében játszódik egy téren, a színpadon a díszlet három házat ábrázol, egy kártyabarlangot, egy kávéházat, amely egyúttal fogadó is, meg egy borbélyüzletet. A kávéház tulajdonosa áldott jó ember, és megpróbálja kiszedni a hamiskártyások kezéből a rossz útra tévedt Eugenio nevű fiatalembert. Van aztán egy álgróf, aki egy táncosnőnek csapja a szelet, bár valójában könyvelő és nős; meg is jön álruhában a felesége... meg Eugenio felesége is botrányt csap... ebből aztán világos, hogy csupa veszekedés, bujkálás, kiabálás a darab, pénzt kér-nek kölcsön, csalnak, hazudnak. A darab legjobb szerepe Don Marzio - őt játszotta a Mester -, unalmában pletykára éhesen hegyezi a fülét, érdeklődik, szaglászik, nem létező bűnöket talál ki és mond el fűnek-fának, mindenkit bemárt, besúg, feljelent, amíg a végén nem tisztázódik minden, és a pletykás, gonosz Don Marziónak el kell hagynia Velencét."

A fenti szinopszist - mely minden ízében színesebb és érdekesebb, mint az az előadás, amelyet Goldoni *A kávéházcímű* komédiájából Valló Péter rendezett Egerben - Spiró György *Az Ikszek* című regényéből idéztem. Ami benne van, az egri előadásból hiányzik. A díszlet - tervezte Valló Péter - se kártyabarlangot, se kávé-házat, se borbélyüzletet nem ábrázol: a boltíves vasketrecek, melyek előtt pasztell színű függöny lengedez, Valló Péter dísz-letét ábrázolják. Nincs veszekedés, bujkálás sem - lanyharenyhe, tessék-lássék tempójú játékkal kényszeredett mosolyfakasztásra történik kísérlet. Van művészi effekt - kevéssé Goldoni, inkább Valló szellemében -: kimerevített pillanatok, fejfénnyel, zenével. A darab legjobb szerepe változatlanul Don Marzio - Kocsis György ugyan kicsit lükére veszi a figurát, de a közönség látnivalóan így kedveli. Megfejthetetlen rejtélynek bizonyult számomra, hogy az előadás végén a színész miért lép ki a szerepből, és miért jön le a nézőtérre...

Színházi közhely a sírós-nevetős commedia dell'arte, Goldoninál pedig kiváltképp ildomos „köztesre", lírai-komikusra, fanyar-viccesre hangolni, szívre és agyra egyszerre célozni az előadást. De ez a köztes hangvétel optimális esetben egyetlen minőség: vegyület és nem keverék. Egerben hol ilyen, hol olyan közhelycáfolatok születtek - erőtlen mind-ahány. Nem tetszett a „bővérű komédiázás" helyett kitalált stilizált „hancúr"; sem az affektált nőfigurák, sem a férfiatlan férfiak. Egyetlen jelenet tetszett, **az** viszont nagyon; ugyan nem Goldoni írta, de a tehetséges Valló rendezte, és a szintén tehetséges Epres Attila játszotta: amikor Eugenio fergeteges tempóban számol rőfből végbe, zecchinóból dukátba, szoroz és oszt; egy embergyűrű közepén egy szerencsétlen ember küzd az életéért, ami éppen akkor zecchinókban és rőfökben mérhető.

A színészek feladatot teljesítenek, hisz' koncepciót próbálnak eljátszani. Nincsenek élő figurák - csak vonások villannak fel itt-ott-, szánalmas-szerethető színpadi másaink számára tér sincsen, nemhogy történet. Nincs festett Velence, sem fanyar happy ending. Nem látni azt sem, amit mára Mester is kitalált *Az* Ikszekben: „A gonosz Don Marzio nem tud akkora disznóságokat kitalálni gonoszságában, aminél nagyobbat a többi szereplő el ne követne. Szóval, meg van csavarva."

Mármint a Goldoni-mű. A díszletet meg szétverték. Orosz katonazenészek húzták alá a zenét, cári egyenruhában. A regényben.

Román Judit és Kocsis György a Goldoni-vígjátékban (Ilovszky Béla felvétele)

Goldoni: A kávéház (egri Gárdonyi Géza Színház)
Fordította: Révay József. *Dramaturg:* Lőkös Ildikó. *Díszlet:* Valló Péter. *Jelmez:* Pilinyi Már-ta. *Zene: Melis László. Assziszten:* Lázár Rita. *Rendező:* Valló Péter.
Szereplők: Fésüs Tamás, Kocsis György, Epres Attila, Blaskó Balázs, Bárdos Margit, Román Judit, Kéner Gabriella, Vizi György, Faraghó András, Bicskei Kiss László, Héring Tamás.

OLIVIER ORTOLANI

„INKÁBB LENNÉK TETTES, SEMMINT ÁLDOZAT"

BESZÉLGETÉS PETER ZADEKKAL

- Mit tanulhat a színházi ember, a rendező Shakespeare-től?

- Én először is arra jöttem rá, hogy Shakespeare-t évente újraértelmezni nem jelent semmiféle problémát. Darabjaiban és figuráiban egészen rendkívüli a mozgási szabadság: nincs még egy drámaíró, akinél ez volna a helyzet, még a többi Erzsébet-korinál, Websternél vagy Marlowe-nál sem; ezek csodás írók, de sokkal kötöttebbek, hermetikusabbak. *A Hamletet* viszont meg lehet csinálni egyféleképpen, és fél év múlva egészen másképp, és mindkét előadás lehet igaz is meg hamis is; ez a szokásos mércékkel nem ellenőrizhető, legföljebb azt lehet ellenőrizni - bár ez kicsit misztikusan hangzik -, hogy hű-e Shakespeare-hez vagy sem. Ennek viszont semmi köze ahhoz, hogy például *A velencei kalmár* szereplőit Erzsébet-kori jelmezekbe vagy Wall Street-i bankárok ruháiba öltöztetjük-e. A Shakespeare-hez való hűség a shakespeare-i fantáziához, a humorhoz és mindenekelőtt az elképesztően tágas valóságismerethez való hűséget jelenti; tehát nem koncepciókra kell felesküdnünk. Azt gondolom, hogy ha Shakespeare-t egy rendezői koncepció vagy egy, a darabot élesen körülhatároló értelmezés szorításában viszik színre, az eredmény mindig hamis és mindig unalmas, mert az ember rögtön gondolkodni kezd az egyéb, azonnal felmerülő lehetőségeken. A figurák kerekek, nagy méretűek és fantasztikusan árnyaltak; mármost ha a színpadon picik és laposak lesznek, akkor az egészből hülyeség lesz. Másfelől Shakespeare-nél mindig van vagy harminc figura, aki valóban eleve lapos, hideg és együgyű, és ha ezeket próbálják meg domborúvá tenni, az éppolyan ostobaság. Régebben, még a hatvanas években, Brémában is folyton azzal próbálkoztam, hogy a legkisebb epizódszereplőt is egy Othellóvá duzzasszam; minden kis szolgából óriás lett. Később erősödött a művészi érzékem, és rájöttem: minden képben van valami az előtérben, és az a fontos, a többi pedig egyszerűen nem lényeges, és ettől kezdve a lényegtelent valóban lényegtelennek ábrázoltam, ami a színházban roppant nehéz, hiszen a legjelentéktelenebb figurát is teljes ember játssza, akit szinte lehetetlen rábeszélni, hogy jelentéktelen legyen. Ezért aztán mindenféle hülye megoldáshoz folyamodtam, például sötétbe állítottam őket meg ilyenek. Ma már arra törekszem, hogy a színészeknek el-magyarázzam feladatuk nagyságát és terjedemét, hogy megértsék, miképpen kell határok közé szorítaniok. Meg kell érteniök, hogy a céltudatos koncentráció és körülhatárolás nagyon is izgalmas lehet...

Fontos az is, hogyan bánunk a shakespeare-i retorikával. Engem pokolian untatnak azok az előadások, amelyek ezt a retorikát nem tudják érzékeltetni. A *velencei kalmárban ez* igen bonyolult. A darabot eddig már háromszor megrendeztem; most az érdekelt, hogy mi történik, ha a darabot mai megvilágításban nézzük; ha ahelyett, hogy jiddisül halandzsázó, szélesen gesztikuláló zsidókról folynék a szó, egyszer eltűnődnénk azon: mit is jelent zsidónak lenni. Elvégre Shylock csak azért zsidó, mert mindenki annak mondja. De honnan tudom, hogy igazán az-e? Ez a kiindulópont nagyon érdekelt. Emellett, ettől függetlenül, meg kell oldani a költői retorika problémáját, például Portia nagymonológjában a kegyelemről. Ez olyan, mint egy Verdi-ária, de egyszersmind popdal is. Vagy mint egy jó musicalben: jön a sztár, és előad egy számot, amely kapcsolódik ugyan a sztorihoz, de ugyanakkor lemezen is kamatoztatják, ahol már csak mint szám van jelen. Nagyon nehéz itt megtalálnia helyes mértéket; a legnehezebb persze az olyan daraboknál, minta *Hamlet,* ahol a sztori és a számok állandóan váltják egymást.

- Shakespeare minden darabjában egyszerre több történetet mond el. Nem hat-e bénítóan rendezőre a tudat, hogy a darabon, de m g egy-egy figurán belül is hányfajta értelmezési lehetőség képzelhető el? Minden előadás bizonyos döntéseket feltételez és minden döntés szükségképp tovább szűkíti ezt a sokértelműséget.

- Számomra ez nem jelent problémát. Én addig dolgozom előre egy darabon, ameddig nem tudom pontosan, mit akarok, és az még mindig elég tág. Ha aztán azt mondom, Shylockot Gert Voss, Antoniót pedig Ignaz Kirchner játssza, akkor nagyjából tudom, hogy mi rejlik ebben a megoldásban - hiszen különben nem őket választottam volna.

- Ha klasszikus dráma rendezésére készül, érdekli-e az adott mű színpadi előtörténete, az hogy más jelentős rendezők hogyan nyúltak a darabhoz?

Peter Zadek

– Nem különösebben. Annak ellenére, hogy engem minden érdekel; kannibáli mohósággal olvasok, moziba járok, utazom. De a környezet inkább csak asszociatív módon érdekel; másodlagos anyaggal, amivel a dramaturgok elhalmoznak, nem tudok mit kezdeni.

– *Vannak olyan Shakespaere-drámák, amelyek egyáltalán nem érdeklik? Az a benyomásom, hogy a krónikás darabok viszonylag távol állnak öntől.*

– Igen, vannak ilyenek. A krónikás darabokat illetően: *a IV. Henrik* mindig érdekelt, de csak részben. Borzasztóan izgat az a komikus férfiszerelem, de az „államcselekmény" untat. *A Macbethet* sem szeretem, mert ez az egyetlen Shakespeare-dráma, amely alapvetően pesszimista, és ez nyomaszt engem. Szerintem Shakespeare valamennyi többi darabja élet-igenlő - ez a fickó szereti az embereket, még akkor is, ha undorítóak, és számomra mindig ez a legmeggyőzőbb mondanivaló. Ezt keresem más írókban is. Az olyanokat, mint Thomas Bernhard, akik csak negatívumokban gondolkodnak, nem bírom elviselni. Bűvöletesnek érzem, ahogy Shakespeare az embereket szereti, ahogy lenyűgözi minden emberi ostobaság - mintha valami fantasztikusan izgalmas emberi állatkertről írna! Nem érdekelnek a korai vígjátékok sem, mert túl szimplán műviek; ezt jobban csinálja Marivaux, aki egyébként szintén nem érdekel.

Lenyűgöz Shakespeare vadsága is, azok az őrületes átmenetek, a képek egymásmellettisége. Egyszercsak elsüllyed egy hajó, aztán valamilyen figura hever a földön, két politikus beszélget, aztán egyszercsak kolostorban vagyunk, egy lány imádkozik. Egy kalandkergető ember lenyűgözően izgalmas világkörüli útja ez... *A Macbeth* viszont olyan, mint egy alvilági utazás. Szerencsére még rengeteg Shakespeare-darab van, amit nem rendeztem; még mind sorra kerülnek!

– *Legtöbbször A* velencei kalmárt *rendezte. Miért?*

– Ejnye, hiszen világos, miért érdekel: egy zsidóról szól; én is zsidó vagyok, és ez egy örök probléma. Ezúttal az elgondolás művisége izgatott: válasszunk egy németet, aki természettől fogva olyan német, hogy németebbet el sem lehet képzelni: Gert Voss eljátszhatna minden SS-tisztet, és persze éppúgy Siegfriedet is; aztán állítsuk a színpadra, és közöljük, hogy ő - Shylock!

Régóta töprengtem, lehet-e egyáltalán olyasmit kitaláni, amitől az emberek odafigyelnek a szövegre? Hiszen betéve tudják az egészet, és már libabőrösek lesznek, mikor hallják: „Hát a zsidónak nincs szeme?..." Én egyszerűen rosszul vagyok, amikor ezt hallom, mert már látom hozzá a gesztust, a mártír pillantást meg az egész zagyvalékot. Hát hogyan keltsük fel ismét az emberek érdeklődését? Nos, és akkor eszembe jutott: ha Voss játssza, akkor odafigyelnek majd, mert ha ő mondja el, minden mondat megújul, mert kiesik a megszokott összefüggésből.

Jelenet a Zadek rendezte Luluból

- *Nagy Shakespeare-rendezéseiben ön mindig sokat foglalkozottt a kívülállókkal. Lear akarata ellenére kitaszított lesz, Othellót bőrének színe miatt diszkriminálják, Hamlet maga taszítja ki önmagát a társa-dalomból, mert nem viseli el az udvar hazugságát, és régebbi* Kalmár-rendezéseiben *a közönséget az undorító zsidó kliséjével konfrontálta. Voss Shylockja viszont semmiben sem különbözik ellenjátékosaitól, sőt, Portia összetéveszti Antonióval; asszimilált ember a többi asszimilált menedzser világában, legföljebb vala-mivel agyafurtabb.*

- Viszonyom ehhez a darabhoz sokat változott. A pátosz szintjén az antiszemitizmus soha nem érdekelt. Az utolsó Shylockom, még 1972-ben, Bochumban, Hans Mahnke volt, és akkor láttam, mi történik, ha Shylock valóban azaz undorító, mocskos zsidó, aki megfelel a szélséges elképzeléseknek; Shakespeare korában bizonyára szintén így játszották. És kiderült, játszhattuk bár a legkomikusabb büdös zsidónak, a végén akkor is őt szeretik.

Ma még sokkal hűvösebben reagálok az antiszemitizmus kérdésére. Shylockban az izgatott, hogyan billen át egy csaknem totális cinizmusba. Hiszen voltaképpen azt mondja: „Nyaljátok ki a seggem, hülyék. Én itt pénzt keresek, akár tetszik nektek, akár nem, és ha seggbe rúgtok, én még nagyobbat rúgok vissza." Egyszerű és kicsit nyomasztó történet, amely bennem természetesen összefügg Izraellel, pontosabban azzal, hogy néhány év óta kiderült: a zsidó csak akkor népszerű, ha áldozat. Az emberek évezredek óta megszokták, hogy a zsidót az áldozat, a bűnbak szerepében lássák. És most, Izrael létrejöttével, áldozatnak és tettesnek ez az összejátéka egyszercsak nem működik többé. Azok ott inkább tettesek akarnak lenni, mint áldozatok. Hát ez azén Shylockom képaláírása: inkább vagyok tettes, mint áldozat. És szerintem ez így helyes. Én is szívesebben lennék tettes, mint áldozat. És nemcsak zsidó minőségemben. Hanem egyáltalán. Mindenkor.

– *Shylock agilis üzletember. Nem úgy látszik, mintha a végén megsemmisülne Portia ítéletétől.*

– Igen, az ember úgy érzi, ez a Shylock még visszatér. Ki tudja? Az biztos, hogy semmit nem bánt meg. Odaadja a csek-

ket, de érződik, hogy - akár Kaschoggi úrnak - valahol még mindig van egy bankszámlája.

Számomra mindez mélyen összefügg Izraelhez való kétértelmű viszonyommal. Ha látom, hogy Angliában Izrael ellenes szervezet alakult, amelynek ötven százalékban parlamenti képviselők a tagjai, akkor tudom, hogy itt a régi antiszemitákról van szó. Csakhogy mára megváltoztak, hiszen ma szabad elítélni Izraelt. De igazából azért dühösek, mert ezek az emberek, ahelyett, hogy tovább játszanák az áldozat szerepét, most felcsaptak tettesnek. Ez igazán pimaszság. Mintha a szolgák egyszercsak odaállnának az urak elé és azt mondanák: „Tudjátok mit, fiúk? Kinyalhatjátok a seggünket!" - és kidobnák őket az ablakon. Azt hiszem, valami szörnyűség fog történni, mert nem tudom elképzelni, hogy a világ, amelyben oly kevés zsidó él, ezt sokáig eltűri. És mégis egyetértek az egésszel, annak ellenére, hogy részleteiben nem értek egyet azzal, amit az izraeliek csinálnak. Azzal se értek egyet, amit Shylock csinál. Izrael is, Shylock is veszedelmesen, számomra elviselhetetlenül közel kerül a gyilkossághoz, és mégis sokkal jobb így, mintha továbbra is hagynák, hogy áldozatként lemészárolják őket.

- Milyen alkatú színészek érdeklik önt? És ha Shakespeare-t játszanak, többet kíván meg tőlük, mint egyéb darabokban?

- Engem elsősorban a színész fantáziája érdekel. Ha jók a színészeim, akkor anélkül, hogy közbeszólnék, egy hét után már eljátsszák az egész szerepet, frissen, újszerűen, a saját fantáziájuk szerint. Akkor aztán már közbeszólhatok, elmagyarázhatok nekik valamit, amit felszívnak, és összekötnek a fantáziájukkal. Csakhogy ilyen színész nagyon kevés van; a legtöbb alig várja, hogy félbeszakítsák őket. Voltaképpen akármit csinálnak, azt remélik, hogy valaki közbeszól, és azt mondja: „Akkor most inkább ezt csinálja!" Ezek azok, akik csöppet sem érdekelnek. Másodszor: jó hallgatóknak, jó megfigyelőknek kell lenniök, maguknak kell rátalálniok arra, ami fontos. Én ritkán, szinte soha nem játszom elő, de ha igen, akkor a színésznek tudnia kell, miért teszem. Nincs értelme, hogy csak bámészan nézzen; ha például komikusan járok, tudnia kell, hogy igazából a szememben történik valami.

Harmadszor természetesen tudnia kell kontaktust teremteni a többi színésszel, és nyitottnak kell lennie minden ilyen kontaktusra. Minden rendezésemben szükségem van két-három színészre, akik mintegy pólusként kikényszerítik a többiekből is ezt a magatartást. Ilyen színész Wildgruber. Ha vele a partner nem tud vagy nem akar kontaktust teremteni, jobban teszi, ha elkotródik, mert Wildgruber úgy tud ránézni egy színészre, hogy az maga nem bírja elviselni, ha nem néz vissza. Eva Mattes és Susanne Lothar ilyen színésznők - egy-szerűen kicsikarnak másokból bizonyos dolgokat. Nem tudom, ez honnan jön; én nem lennék rá képes, dehát én a nézőtéren ülök, nekik kell megcsinálniok. Szóval mindig szükségem van egy színészre, akit ráuszíthatok a többiekre.

- A színészek nemcsak egymással, hanem a közönséggel is kontaktusban vannak. Éppen önnél fontos mozzanat, amikor a színészek közvetlenül megszólítják a nézőket.

- Ezt Shakespeare-től tanultam. Ő vezetett rá, hogy ez a normális; ha viszont úgy teszünk, mintha a színpadon egyedül volnánk, az nem normális. De azért ezt nem mindig csinálom meg; gyűlölöm azt a színészt, aki flörtöl a publikummal. Igaz, azokat is gyűlölöm, akik félnek tőle. Wildgrubernek a közönséghez való viszonya is bámulatos, mert képes egész egyedül dolgozni a színpadon, és közben, anélkül, hogy bármilyen engedményt tenne, a nézőket is bebocsátja abba, amit csinál; nem könnyíti meg a dolgukat, de beengedi őket. Szemérmes színész, és szerintem ez a legeslegfontosabb. Nincs benne semmi közönséges. Valóságos szűzlány; még mindig képes elpirulni, ha a helyzet illetlen vagy kínos lesz. Susanne Lothar is ilyen; enélkül nem is tudtam volna megcsinálni vele a *Lulut.* Exhibicionista hajlamú színésznővel soha nem csinálnék olyan előadást, amelyben folyton a testét kell mutogatnia, mert bár semmi kifogásom a pornográfia ellen, magam nem foglalkozom vele. Feltétlenül szükségem van erre a belső távolságtartásra, tartózkodásra, félénkségre.

Az igazi közönségesség mindig sokkol; lehet, hogy túl kishitű vagyok hozzá. Sokkolt például Olivier *Othellója;* vulgárisnak és hamisan primitívnek találtam. Túl exhibicionistának és szimplának éreztem, ahogy ő a „négerséget" értelmezte. Pontosan értettem, miért tette, de akkor is ostobának találtam az egészet. De persze ott, ahol ő él, van négerkérdés, Németországban meg nincs, szóval lehet, hogy neki így kellett megcsinálnia.

Elmesélek egy egészen jópofa történetet. Egyszer, amikor még Kenneth Tynan volt a Nemzeti Színház dramaturgja, Londonban jártam; és megnéztem *a Három nővért.* Szünetben folyton a Kremlről vetítettek képeket, a végén meg eljátszották az Internacionálét. Előadás után odamentem Kenneth Tynanhez, aki régebben a barátom volt, é azt kérdeztem: „Hát ez a hülyeség meg mit jelentsen?" Ő meg azt felelte: ,,Hát tudod, a közönség kilencven százaléka Woolworth-beli elárusítónőkből áll, és Oroszországból egy valamit ismernek: a Kremlt, a Kremlből meg egy valamit: az Internacionálét. És ha már a színpadon folyton Moszkváról beszélnek, muszáj adnom nekik valamilyen asszociációt, amit megértenek." Erre én megkérdeztem: ,,Már ne haragudj, de nem túl szimpla ez?"

Mire ő: ,,Ha azt akarod, hogy a Woolworth elárusítónői is megértsék, akkor így kell csinálnod. És ha ti, szaros német értelmiségiek, csak a barátaitoknak akartok színházat játszani, akkor csak folytassátok úgy, ahogy eddig."

Ez érthető beszéd, ha kicsit szélsőséges is. Én viszont túl szemérmes vagyok az ilyesmihez. Mindig nagy dilemmát okoz, hogy megértessem magam; sokat tipródom emiatt. Mert az a bizonyos naiv közönség egyszersmind a legtermékenyebb is, lévén, hogy a színház még izgalomba tudja hozni; nem hülyíti meg őket a sok irodalom, és képesek az egészet friss szemmel látni, ami a színészek számára is nagyon izgalmas. Csakhogy hiába: az ő számukra a dolgokat mégiscsak egyszerűsíteni kell.

- On szerint változott a közönség az utóbbi években?

- Azt hiszem, igen. 1970 és 1980 között nagyon sok minden megváltozott. A közönség fiatalabb lett, sokkal szabadabb és fogékonyabb, és eltűnt sok tabu, ami a hatvanas években még tartotta magát. A nyolcvanas években viszont a közönség sokkal bornirtabb lett, de ez nem rajtuk múlt - a színház lett unalmas. A nyolcvanas évek színháza visszahúzódott, sokkal privátabb jellegű, klubszerű lett. Van a Heiner Müller-klub, van a Botho Strauss-klub és még egy sereg kisebb vagy nagyobb klub, és ezek mindig ugyanazt a nótát fújják, melyre ők maguk persze roppant fogékonyak - de mindez nagyon unalmas és meddő.

- Mi a véleménye kollégái: Mnouchkine, Stein, Brook Shakespeare-rendezéseiről?

Ilse Ritter és Ulrich Wildgruber Zadek Hamlet-rendezésében (1977)

- Hogy Mnouchkine-nal kezdjem: ő érdekes baletteket csinál. Más mondanivalóm nincs róla, engem nem tudott érdekelni. Istenien van megcsinálva, de az egésznek semmi köze Shakespeare-hez, bármilyen más darabbal is megtehette volna ugyanezt. Nem akarom most védelmembe venni Shakespeare-t, ő ezt is túl fogja élni. De nekem személy szerint ezek az izgatottan ide-oda rohangáló emberek, ez az egész japánkodás vagy kínaiskodás mérhetetlenül untatott.

Steinnek voltaképpen nem volt Shakespeare-rel különösebb terve. Sok évvel ezelőtt megcsinálta az *Ahogy tetsziket,* és kész. Szerintem nem tehetséges Shakespeare-rendező - nem is lehet az, mert tökéletesen hermetikus színházat csinál. Egy picike kis rést sem hagy az igazán vad, arcátlan szabadságnak. Persze nem tudom, mit csinált most Olaszországban a *Titus* Andronicusszal.

Brooktól az utolsó Shakespeare-rendezés, amit láttam, a *Szeget szeggel* volt, azt is csak a tévében. Úgy éreztem, rendkívül okos és izgalmas produkció, fantasztikusan tiszta, őrületesen intelligens. De ez a stílus sem tartozik a kedvenceim közé.

A legérdekesebb Shakespeare-előadásokat gyakran teljesen ismeretlen nevű kollégáktól láttam, gyakran vidéki színészektől. Ebben a mi híres-neves rendezői színházunkban, amit az elmúlt huszonöt évben létrehoztunk, túl sokat törődtünk a perifériikussal, az esztétikai kerettel, és túl keveset a központtal. Mindig feltűnt nekem - utoljára Bergman *Don* Juan-rendezésében -, hogy végső soron mindegy, unalmas vagy épp esztétikailag oda nem való-e a külső keret. Ha a középpont a helyére kerül, ha az előadás gondolati tartalma, intenzitása és fantáziája megfelelő - például *a Don* Juannál a címszereplő esetében -, akkor a többiről már szinte le is mondhatunk. A komplett és perfekt, esztétikailag tökéletes, gyönyörűszép nagy előadás engem teljesen lehervaszt, és azt hiszem, ki is megy most már a divatból. Nem is kéne többé próbálkoznunk vele, már senkit nem izgat. Húsz éven át stílusunk volt - kinek kell még ez? Sürgős szükségünk van olyan tervezőkre is, akik nem erre specializálódtak; a pazar „Gesamtkunstwerkek" már nem érdekesek. Nem hiszem, hogy ez volna a színház lényege. Szerintem a színház lényege nyolc színész, egy rendező és egy színpad, mindegy, hogy kicsi, nagy vagy közepes, meg néhány hasznos kellék. Es ha kicsivel többen vannak, annál jobb, és ha a hasznos kellékeket Picasso tervezte, az még jobb. De ha mindezt elkezdjük finomítani, összecsiszolni, akkora végén szörnyűséges giccs jön ki belőle, mert ilyen-kor a középpont nem lehet elég erős.

- Az imént arról beszélt, hogy Shylockot tudatosan osztotta olyan színészre, akiben alkatilag nincs semmi zsidós, sőt ellenkezőleg. Azt hiszem, ön általában is szívesen dolgozik „ellenszereposztásokkal, hogy további surlódásokat idézzen elő. A Learben *a Bolondot egy nő játszotta, Leart magát pedig Wildgruber, aki fele annyi idős, minta figura. A* Hamletben is *több férfiszerepet nő játszott- tehát megfordítva, mint Shakespeare-nél, ahol a női szerepeket játszották fiatal fiúk. Szereti a kettős szereposztásokat is;* a Kalmárban *például Gert Voss Shylockot is és Aragónia hercegét is játszotta. Ugyancsak kontrasztot alkot a test és a beszéd. Gyakran - például Jago esetében - a test árulja el, amit a nyelv elhallgat.*

- Már ha ez sikerül. Az ilyesmi akkor megy a legjobban, ha az embertársulattal dolgozik; nekem például *a Learben,* az Othellóban vagy a *Téli* regében sikerült. De új színészekkel ezt nagyon nehéz elérni; roppant bonyolult létrehozni a testbeszéd és a tulajdonképpeni beszéd közti differenciáltságot.

Számomra az a nagy művészet, ha a legnehezebb dolgokat a legkönnyedebben oldják meg. Ha kiáll a színpadra egy akrobata, tesz egy parányi mozdulatot, és erre az egész szoba a magasba emelkedik - számomra ez a csoda. De ha először izzad, töri magát, aztán megszólal egy trombita, majd egy egész zenekar, és még ötven ember, az illető meg végül csak egy kis poharat emel fel - nahát ennek semmi értelme. És én ilyennek látom a legtöbb színházi előadást. óriási cirkusz, a végén pedig jön a hős, felemeli a poharat, és azt mondja: „Mit szólnak, milyen sokatmondó, milyen jelentékeny pohár ez! Hát nem volt csodálatos ez az egész?"

Theater heute, 1990. július

Fordította: Szántó Judit

COLETTE GODARD

A FEKETE RUHÁS HÖLGY TITKA

NÁDAS-BEMUTATÓ AVIGNONBAN

Fekete ruhás nő ül görnyedt háttal egy széken. A padló és a mennyezet hófehérre van csempézve, a falak sötétre mázolva; mintha fehér folyosó lebegne a homályos éjszakában. A folyosó végén ajtó, az ajtó mögött egy fiatalember várakozik. Az asszony beengedi. Az utcán találkozott a fiúval, aki a megszólalásig hasonlít apjához: ahhoz a férfihoz, akit a nő valaha szeretett. Mindenáron el akarja mesélni neki a történetét. És előre megmondja: ha az elbeszélés végére ér, megöli magát.

Így kezdődik a *Találkozás,* Nádas Péter magyar drámaíró színműve amelyet Alain Timar rendezett. Ő tervezte a színpadképet is, míg a kristálytiszta, metszően éles és csak látszólag egyszerű nyelvezet két fordító: Ibolya Virág és Jean-Pierre Thibaudet munkája. A kiindulópont romantikus, de csak úgy, mint egy szemfényvesztően hamis perspektíva. Az ember azt hiszi, egy magányában némiképp megzavarodott nő széteső gondolatait hallja, aztán egyszercsak észreveszi, hogy az első szöveg alá becsúszik egy második, a második alá egy további réteg, és így rázódik lassan helyre a vallomásfolyam - amelyet fölöslegesen festenek alá a François Mechali és Jean-Michel Collet által előadott zenei foszlányok-; s ezek a vallomások meg-megérintik, el-eltévelyedve körüljárják, bekerítik, végül pedig leleplezik azt, ami el nem viselhető: az igazságot.

Az asszony - Francine Bergé - eljátszik a félénk fiatalember - Jérôme Rigaut - szorongásával. A fiú először csak hallgat; makacsul ellenáll a rázúduló kétértelmű, már-már agresszív gyengédségnek. Amikor végül ő szólalna meg, hogy kiűzze magából az apai szellem élményét, a nő nem akarja meghallgatni; elzárja fülét az őrjöngő harag elől, amely gyermeteg trágárságokat sugall a fiúnak. Kivárja, hogy a fiú lecsillapodjék, s csak akkor kezdi csöppenként adagolni azt, ami oly régóta belé szorult: élete történetét, sőt az életét magát. A szenvedés végül megszüli önmagát, és a fiatalember nem bírja feltartóztatni az áradatot. A párhuzamos monológok súrlódnak s megtörnek egymáson. A gyermek odakuporodik a meleg asszonyi ölbe. És csend lesz. Leszáll az álom feledése, a végérvényes, a vissza nem vonható elmúlás. „Az öregasszony a halálra, a fiatalember az életre készül." De bármily halovány a maszkja, bármily karikás a szeme: Francine Bergé nem öreg. Bőre a páncél simaságával feszül rá, túlárad benne az erő, a szenvedély, a maróan keserű humor, melyet csak nehezen palástol az anyásodó viselkedés. Konkrét és határozott, semmin nem lágyul el; önmagán sem. Már túljutott a gyengédségen, mint ahogy túljutott az iszonyaton is. Jérôme Rigaut, ahogyan a szerep kívánja, a háttérbe húzódik; így akarja ezt Alain Timar finoman tartózkodó rendezése is, amely engedi, hogy a szöveg sűrű varázslata önmagáért szóljon.

Megjelent a Le Monde 1990. július 14-i számában

Fordította: Sz. J.

Nádas Péter Találkozás című drámájának avignoni előadása

SZÉKY JÁNOS

SUMMARY

KÖNYVESSZÉ SHAKESPEARE-RŐL

DÁVIDHÁZI PÉTER: ISTEN MÁSODSZÜLÖTTJE

Ha megjön az antropológus, eltávoznak az istenek - tartja a haiti vudu-hívők közmondása. Fordítva is igaz lehet. Az antropológus ez esetben Dávidházi Péter, az isten pedig - pontosabban, ahogy a könyv címe mondja, *Isten másodszülöttje* - bizonyos William Shakespeare, neves drámaszerző és kultúrhérosz. A könyv „a magyar Shakespeare-kultusz természetrajzát" taglalja, szükségképpen abból a stádiumból visszanézve, melyet maga a könyv nevez „a szekularizálódás korának".

Hiába szögezi le a kultusztörténész rögtön az elején, hogy csupán „metaforateremtő analógiáról" van szó irodalom és vallás között, s hogy ez mindössze „heurisztikus rendező elv", érik bennem a gyanú, hogy Shakespeare fogadtatásáról szólván az effajta történeti-antropológiai szemlélet mindennél jogosabb, talán hasznosabb is. A kötőjel után nem egyszerűen a „vallás" szó olvasható (mint például Móricz Zsigmond ismert dörgedelmében), hanem *a több közül egy is*tenre *vagy* istenosztályra érvényes „kultusz". Ez is arra utal, hogy ami Shakespeare-t Európában övezi, az nem holmi monoteisztikus vagy univerzalista vallás, amelyben a hívőt a megadás viszonya fűzi az Egy Istenhez vagy a Törvényhez, s amelyben az isteni megnyilatkozás csodának számít; nem, inkább hasonlít ama trópusi kultuszokhoz, amelyekben az isten inkább valamely emberi ős desztillátuma, s rendeltetése az, hogy eligazítást adjon az élet dolgaiban, és annál nagyobb a becsülete, minél gyakrabban nyilatkozik meg. Továbbá inkább típus, mint egyet-len személyiség, és aszerint válaszol, ahogy kérdezik - szelíden vagy szilajon, okosan vagy butánbánatosan vagy vidáman.

A recenzens már az ötödik stádiumban találkozott Shakespeare-rel, a beavatás, a mitizálódás, az intézményesülés, a bálványrombolás kora után a szekularizáció fent említett korában (,,kb. 1948-tól napjainkig"), úgyhogy egész hamarfölismerte: a magyar kultúra és Shakespeare viszonya nem felel meg mindenestül a „vala-mit valamiért" racionális elvének. Dávid-házi Péter: „A magyar Shakespeare-tisztelet megértéséhez nem szükséges kutat-ni, hogy mennyiben igazolja a drámaíró műveinek értéke a kultuszt". De nem is az emberi (avagy) értelmiségi butaság kapitális bizonyítéka mindez. Hogy én is hozzájáruljak valamivel a szekularizáláshoz: a magyar Shakespeare-fordítások túlnyomó **mó** többségét *rettenetes* olvasmány-nak tartom, származzanak bár a legfényesebb nevektől. Ha ez a szöveg ráadásul féligmeddig érthetetlen is a közönség (nemkülönben a színész) számára, akkor az előadás, papírforma szerint, merő gyötrelem. És az ember (alulírott) mégis tudja, hogy ez Shakespeare, és mégse kínlódik (sőt, talán jobban is érzi magát, mint más előadásokon). Megjegyzem, az effajta kultuszhoz olykor a meg-megidézett szellem fokozatos visszavonulása is hozzátartozik, mondhatnám: Shakespeare a jelek szerint csalódott a magyar utókorban, és elfordul tőle.

A kitűnő anglista és kritikatörténész ezúttal egy nem egészen racionális jelenséget kutat egészen reacionális eszközökkel, de annak tudatában, hogy maga is beletartozik a jelenségbe. Innen ered a könyv gyönyörű és végig *lebegő* iróniája. „Eltökélt átmeneti pártatlanságunkhoz híven most sem próbáljuk eldönteni a kultusztörténeti szempontból szinte mellékes, sőt a szemben álló felek türelmes meghallgatását egyelőre veszélyeztető kérdést: voltaképpen evilági vagy csakugyan természetfölötti lény volt-e William Shakespeare? (Ha az olvasó már döntött, nos, lelke rajta)." Ez áll a 218. oldalon. Az olvasó persze nem tud dönteni. Kegyetlenül élvezi például a magyar írónő 1962-es angliai „zarándoklatának" interpretáció-ját, de nem tudja, hogy a fejezet iróniája valóban olyan egyetlen-e, mint amilyennek szeretné vélni, vagy *csupán* megértő. Vagy ez is, az is, ami pontosan megfelelne a kultusz mai állapotának.

Az 1948-as Shakespeare-összkiadás magyar szövegeit „az angol eredetivel Ruttkay Kálmán vetette egybe Halász Gábor módszerének szellemében". Ruttkay Kálmán e könyv lektora (Dávidházi Péternek pedig tanára és barátja). Megvan tehát a konkrét folytonosság is az esszéíró nemzedék és jelen kötet között. Azoknak, akik képzavarokkal megszédített publicisztikáikat esszének vélik, s akik két könyvből büszkén írnak egy harmadikat, melegen ajánlom az *Isten másodszülöttjét,* irdatlan ténytömegével, regényszerű szövevényességével, stílusának angolos precizitásával és félezer címet számláló irodalomjegyzékével. Nemkülönben békés iróniájával. így kellene ma is esszét írni.

Gondolat Könyvkiadó, 1989

The first bigger group of writings in this issue is devoted to Shakespeare's *Measure forMeasure,* recently revived at the Pécs theatre. Along with László Zappe's review of the performance we publish an interview with director György Lengyel as well as Jan Kott's thought-provoking essay about the play.

In another group of writinge we continue the series of interviews with leading representatives of Hungarian theatre about the most burning problems of the profession. Judit Szántó talked with László Marton, managing director of the Comedy Theatre, Judit Csáki with András Bálint, manager of the Radnóti Miklós Theatre, László Bérczes with László Vámos, ex-artistic director of the National Theatre, while Tamás Koltai chose for his partners in conversation leading actors Dezső Garas and Mari Törőcsik.

Our section of criticism offers reviews about severat premieres. István L. Sándor writes about two different productions of a Hungarian classic, Mihály Vörösmarty's *Csongor and Tünde* at Budapest, resp. Békéscsaba, Tamás Koltai saw Tchekhov's *The Seagull* at Kaposvár, Dezső Kovács reviews a new Hungarian play, Péter Kárpáti's *The River is at the* ***End*** *of the Road* at the Pest Theatre. Other reviews are by Tamás Tarján (Miroslav Krleza: *The Garrison of Terézvár,* Madách Theatre), Katalin Budai (Caragiale: *Carnival,* Veszprém), Katalin Szücs (István Eörsi: *Grave-stone and Cocoa,* Eger), László Bérczes (Harold Pinter: *The Homecoming,* Veszprém), Judit Szántó (Béla Zsolt: *The Seventh District,* The Stage and Jenő Heltai: *Naphtaline,* József Attila Theatre) and Judit Csáki (Carlo Goldoni: *The Coffee-House,* Eger).

I'd Rather 8e an Offender than a Victím is the title of an interview by Olivier Ortolani with German director Peter Zadek; the text was first published in "Theater heute".

From the French daily "Le Monde" we took over Colette Godard's review of Hungarian author Péter Nádas's play *The Encounter* as performed in Paris.

Finally we publish János Széky's review of Péter Dávidházi's book on Shakespeare, ***God's Second Son.***

Olsavszky Éva és Bajcsay Mária, Nádas Péter Takarítás című drámájában. ***Tőrőcsik Juli felvétele)***

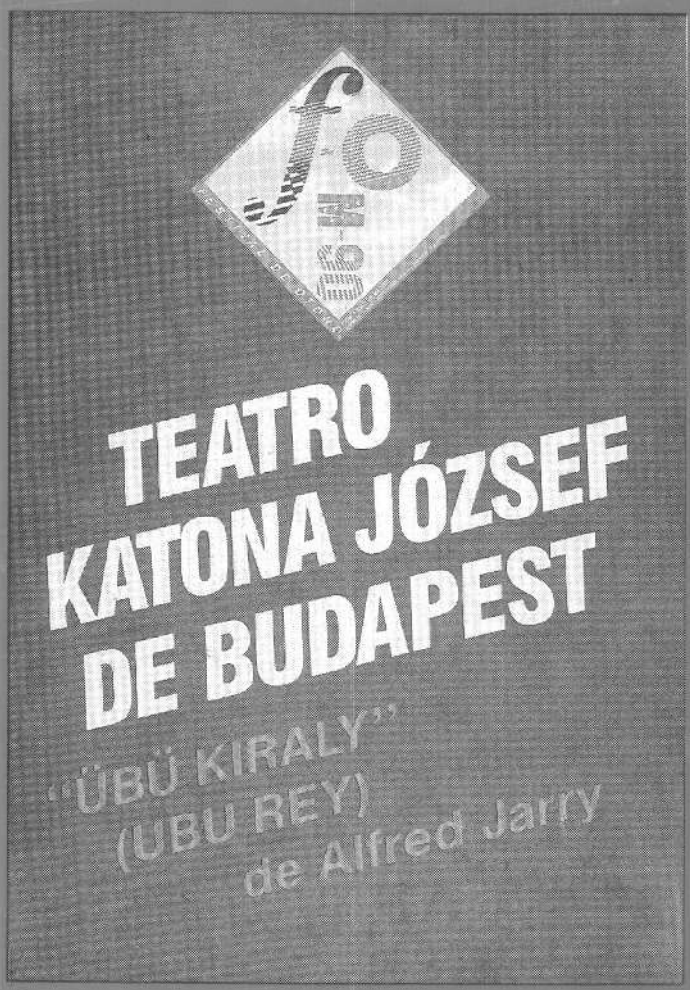
Szokatlan nézőszög, szokatlan felvétel: két összetartozó, búvó-oltalmazó mozdulatban összeolvadó női alak. A kinagyított pillanat nem árulja el kettőjük kapcsolatát; tartásukból egyszerre árad nyugalom és feszültség. A kép szerzője amatőr fotós és színházi professzionalista.

A SZÍNHÁZ fotógalériája

Ára: 48,— Ft

„A színpadról árad a rendező pazar tehetsége és képzelete"

(El Sol, 1990. október 27.)



A madridi vendégjátékot az Inter-Európa Bank Rt. támogatta